L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615

NEUVIÈME ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1957

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire.

NEUVIÈME ANNÉE. — N° 5. — NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1957

(DATES DE PARUTION : JANVIER, MARS, MAI, OCTOBRE, DÉCEMBRE)

Ont collaboré à ce numéro

R. M. ALBÉRÈS, professeur à l'Institut français de Florence ;
J. BEAUJEU, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
G. BECKER, professeur de Première supérieure au lycée Lakanal ;
J. H. BORNECQUE, professeur à la Faculté des Lettres de Caen ;
J. FONTAINE, professeur à la Faculté des Lettres de Caen ;
R. GARAPON, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Caen ;
L. MOULINIER, professeur à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence ;
R. ROBERT, professeur au lycée de Douai ;
J. ROBICHEZ, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de Lille ;
J. de ROMILLY, maître de conférences à la Sorbonne ;
E. de SAINT-DENIS, professeur à la Faculté des Lettres de Dijon ;
P. SURER, professeur au lycée Marcelin-Berthelot ;
F. THIRIET, maître de conférences à l'École normale de Tunis ;
J. VOISINE, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **1.400 fr.** ; Étranger : **1.600 fr.** ; le numéro : **350 fr.**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Les variantes de Verlaine et leurs enseignements

(Avec un *poème inédit* de Verlaine)

Bon nombre d'étudiants ont tendance à considérer sans indulgence l'étude des variantes : jeux de princes ou jeux de cuistres... Pourtant, ce que l'on nomme « variantes » et qui semble un reflet du scrupule dans l'ordre scriptural, est en réalité d'ordre sismographique. La « variante » ne se borne pas à enregistrer l'hésitation du styliste ; elle est la traduction — et parfois la trahison révélatrice — des *variantes*, des variations non seulement littéraires, mais psychologiques. La trace d'une tentative novatrice ; le secret d'un amour, d'une crise mystique, d'un élan ou d'un reniement dans le temps peuvent être décelés par une variante, voire par un simple déplacement de virgules, comme je l'ai constaté à propos de la « Lettre » des *Fêtes galantes* — lettre fictive à Nina de Villard — au cours de laquelle Verlaine avait d'abord écrit (éd. de 1869) :

A travers des soucis où votre ombre me suit,
Le jour dans mes pensers, dans mes rêves la nuit,
Et la nuit et le jour, adorable Madame !

déclaration très précise que les éditions suivantes nuancèrent de cette façon :

Et la nuit et le jour adorable, Madame !

déplacement de virgule qui rendait le compliment à la fois plus raffiné et plus général, car Nina de Villard était morte.

***

Tandis que de lentes et délicates confrontations entre le manuscrit et les différentes éditions m'amenaient à découvrir quelques curieuses variantes négligées des *Fêtes galantes*, la chance fugitive qui a sorti de l'ombre, à l'occasion d'une vente, une notable partie du manuscrit des *Poèmes saturniens*, perdu, croyait-on, et qui appartenait au docteur Lucien-Graux, me permettait de relever les variantes de treize poèmes. Et, en définitive, l'enseignement des unes et des autres s'avère assez significatif.

Le manuscrit Lucien-Graux comporte dix-huit poèmes autographes et trois pages d'épreuves corrigées, soit :

1° Sous le titre collectif *Eaux-fortes*, les pièces I et II, « Croquis parisien » et « Cauchemar ».

2° Les sept pièces réunies dans l'édition sous la rubrique *Paysages tristes*.

3° Les cinq pièces parues sous le titre général *Caprices*.

4° Enfin, « Çavitri », « Sub Urbe », « Un Dahlia », « Nevermore » (II), et « Il Bacio ».

Au total dix-huit poèmes sur quarante.

Les variantes, fort nombreuses au demeurant pour un manuscrit qui n'est déjà plus un texte de premier jet, répondent évidemment à plusieurs ordres de préoccupations. Celles qui décèlent des intentions psychologiques ne sont pas les moins importantes, soit que Verlaine — fort rarement — semble vouloir préciser son état d'âme, soit plutôt qu'il désire le dissimuler en atténuant ses confidences.

Dès la première page du manuscrit, en lisant « Croquis parisien » dont certaines images originales furent frénétiquement controversées, nous en avons l'exemple le plus curieux sans doute, et le plus frappant. Verlaine a supprimé une strophe où le poète se dénonçait, mais en dénonçant l'homme.

La strophe en question se plaçait entre la deuxième, qui est notation pittoresque apparemment innocente, et la dernière, rêverie parnassienne au sortir de chez Leconte de Lisle ou Xavier de Ricard :

Le ciel était gris. La bise pleurait
Ainsi qu'un basson.
Au loin un matou frileux et discret
Miaulait d'étrange et grêle façon.

Le long des maisons, escarpe et putain
Se coulaient sans bruit,
Guettant le joueur au pas argentin
Et l'adolescent qui mord à tout fruit.

Moi, j'allais, rêvant du divin Platon
Et de Phidias
Et de Salamine et de Marathon
Sous l'œil clignotant des bleus becs de gaz.

Voyons ! Même sous la caution de réminiscences baudelairiennes, était-il possible à l'ami de Lucien Viotti de laisser ce dernier vers et ces mots étranges, à la réflexion : « ... qui mord à tout fruit » ?

La question se pose d'autant plus sérieusement qu'il existe un poème *inédit* de Verlaine intitulé *Les Jeunes* (1) où ce thème est orchestré plus tard avec un charme et une virtuosité cyniques :

Beaucoup de jeunes assassins
Couvant le meurtre dans leurs seins
Charment de leur front taciturne
Le ciel nocturne.

Ils se traînent le long d'un mur.
La lune qui luit dans l'azur
Argente plus verte que l'herbe
Leur joue imberbe.

Ici Polyte encore enfant
A l'air candide et triomphant
Terrasse une vieille et la vole
Et puis s'envole.

Plus loin c'est le petit Loulou
Déjà meurtrier et filou
Qui, rose, avec un œil qui brille
Semble une fille.

Chérubin triste au poil naissant.
Il se jette sur un passant
Dont l'habit cossu le renseigne
Et le saigne...

Dans un ordre analogue de préoccupations, une variante du deuxième poème de *Caprices*, « Jésuitisme », apparaît significative : au dernier vers, pour caractériser l'action de ce « chagrin

(1) Il ne figure ni dans les « Œuvres poétiques complètes » de la Pléiade, ni dans l'édition complète des « Œuvres libres ». Je ne possède malheureusement que la moitié du texte.

qui me tue » dont les manœuvres sournoises sont le sujet du poème entier. Verlaine avait d'abord écrit que ce chagrin-Tartuffe :

N'en **consomme** *pas moins ma ruine — l'infâme !*

Trop de pessimisme, ou l'aveu trop clair de ce pessimisme? L'auteur ne veut pas que les jeux soient faits ou que tel lecteur (telle lectrice, peut-être?) en soit instruit. Il change donc un verbe qui exprimait le définitif, et le vers devient celui-ci :

N'en médite pas moins ma ruine — l'infâme !

Un seul cas où Verlaine s'avance au lieu de se dérober : quand sont en jeu ses sentiments pour son inspiratrice secrète, Elisa Moncomble. C'est ainsi que dans le poème « Le Rossignol » où il parle de la voix mystérieuse qui évoque l'absente et le « premier amour », il ajoute résolument des majuscules :

. . . . .si bien
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix — ô si languissante ! —
De l'oiseau que fut mon Premier Amour...

Ailleurs, le poète donne bien l'impression quelquefois de préciser sa confidence ; mais l'atmosphère générale préexistait, et il ne s'agit plus que de renforcer la tonalité, l'homme s'abritant alors derrière le styliste. Dans « Promenade sentimentale », Verlaine avait d'abord écrit :

*Moi j'***allais pensif,** *promenant ma plaie...*

Ayant avoué la plaie (il sait à qui et nous savons pourquoi), il n'hésite pas à renforcer l'impression de désolation sentimentale en corrigeant ainsi le vers :

Moi j'errais tout seul, promenant ma plaie...

De même, dans « Nevermore » (II) où le poète s'adresse à son « pauvre cœur », à son *vieux complice,* le vers 3 était d'abord ainsi libellé :

Redresse et peins à neuf tous tes arcs triomphaux !
Laisse les tons du soir allumer tes arceaux...

Apostrophe d'une banalité lénifiante où, de plus, le mot **arceaux** rappelait en l'affaiblissant les **arcs** triomphaux du vers précédent. Verlaine modifie donc totalement le vers. Du coup, tout en créant une opposition stylistique raffinée avec le vers précédent, et en ménageant une transition rapide, mais certaine, avec le vers qui suit, il approprie cependant son vers à la tonalité générale de ce poème intime où tout doit donner l'idée d'artifices et suggérer le « sépulcre blanchi » :

Redresse et peins à neuf tous tes arcs triomphaux ;
Brûle un encens ranci sur tes autels d'or faux *;*
Sème de fleurs les bords béants du précipice...

***

D'autres variantes répondent davantage à un autre ordre de préoccupations, qui sont plus volontiers formelles ou esthétiques. Parfois, il ne s'agit que d'idiosyncrasies orthographiques, comme quand Verlaine balance par deux fois (« Cauchemar » et « Soleils couchants ») entre grêve et grève. Pourtant, lorsqu'après quelque hésitation, il corrige, dans « Crépuscule du soir mystique », l*is* en l*ys*, il prend position par ce seul y ! Lis était l'orthographe traditionnelle, et si Balzac fait exception, la contrefaçon belge du « Lys dans la vallée » portait, la même année 1837, « Le Lis dans la Vallée ». Littré, en 1881 encore, ne connaît que lis. Lys est parnassien par le retour à une orthographe moyenâgeuse ou renaissante ; lys est un petit pari pour un archaïsme devenu un modernisme...

Plusieurs corrections ressortissent d'autre part à ce que l'on pourrait appeler non point strictement le style, mais *la convenance littéraire,* laquelle pose des cas de conscience subtils entre des devoirs opposés. Ainsi, dans *Cauchemar :*

...à travers ville et campagne
Et du **val** *à la montagne...*

sera remplacé par :

Et du fleuve à la montagne...

Leçon de discrétion, de surprise, et d'asymétrie : l'opposition géographique val-montagne était trop attendue après la précédente, et le groupement phonétique val-**montagne** répondait par trop fidèlement à ville-**campagne**.

De même, dans *Un Dahlia*, au vers 5,

...la **splendeur** *sereine de ton corps*

créait une séduisante allitération ; mais, au vers 10, le dahlia est dépeint comme un « roi vêtu de *splendeur* ». Verlaine écrira donc en définitive :

...la beauté sereine de ton corps

Sacrifice de l'esthète au puriste.

Plus simplement encore, dans *Çavitri*, au vers 8, « épouse » est remplacé par « femme », parce que le vers 1 portait déjà :

Pour sauver son **époux...**

Parfois, le scrupule est instinct symboliste de la conjuration des mots : en remplaçant dans *Soleils couchants*,

...Et d'étranges rêves
Tels que *des soleils*
Couchants sur les grèves...

par

Comme *des soleils...*
Couchants.........

l'on dirait qu'il a senti et appréhendé une soudaine dureté, un combat d'l non prémédité « tels que... soleils... » brisant la douceur glissante du rêve porté sur des syllabes discrètes avec la complicité d'une allitération.

Parfois ce scrupule est surtout souci de raffinement dans la marqueterie des mots : dans le poème qui suit *Soleils couchants*, et qui se nomme *Crépuscule du soir mystique*, l'auteur a remplacé « **telle** floraison » qui est vague et comme désinvolte, par « **mainte** floraison » qui, tout en correspondant avec plus de logique à l'énumération des fleurs multiples au vers suivant, ajoute une allitération en **m** à celles dont le poème est déjà tissé. De même, dans *La Chanson des Ingénues*,

...Et des chapeaux de bergères
Défendent notre fraîcheur...

au lieu de :

Protègent *notre fraîcheur...*

dans le manuscrit, n'a pas d'autre raison d'être que de créer une allitération et une ébauche de rime intérieure.

En revanche, dans *Promenade sentimentale*, dont j'ai déjà cité une variante d'ordre psychologique, l'adjectif **maint** :

.... **maint** *grand*
Fantôme laiteux se désespérant...

offrait une nuance pédante propre à désaccorder le mystère.

.................**Un** *grand*
Fantôme.................

est à la fois plus simple et plus saisissant.

Autre problème, autre solution révélatrice : dans *Une grande dame*, Verlaine avait d'abord ainsi conçu le vers 9 :

Cléopâtre la **lice** *ou la chatte Ninon...*

Chienne et chatte ! Puis il s'avise que comparer Cléopâtre à la femelle d'un chien de chasse... Fi donc ! Mieux vaut, s'inspirant hardiment de Ronsard (et peut-être par l'intercession de son serviteur parnassien chez Lemerre, Marty-Laveaux) remplacer ce mot vulgaire et cette bête

lourdaude par la **lynce**, bête de race et mot rare, qui est masculin chez Ronsard, et que l'on féminisera sans scrupule, voire par quelque malice delibérée !

Archaïsme ou néologisme, cette lynce élue « non sans quelque méprise » intriguera ou scandalisera le lecteur, selon sa culture.

Enfin, un souci d'appropriation a fait supprimer, dans *La Chanson des Ingénues*, que

Les Richelieux, les Caussades
Et les chevaliers Faublas

situent au XVIIIe siècle, une strophe qui se plaçait après la quatrième :

... Et nos robes — si légères —
Sont d'une extrême blancheur

et qui se lisait ainsi :

Et nous parlons dans le style
Qu'Eugène Scribe a trouvé,
— Grand homme ! — et qu'encor distille
Monsieur Ernest Legouvé.

L'auteur a jugé que, même pour compléter l'impression de « double jeu » chez ces fausses ingénues, il ne convenait pas d'évoquer le plus plat XIXe siècle en introduisant dans le jeu le dramaturge bourgeois et l'illustre auteur de *l'École du bon sens* à qui l'on doit le « Tombe aux pieds de ce sexe à qui tu dois ta mère » ! Leçon de *style*, au sens où un décorateur entend ce mot.

***

En vérité, Verlaine entend ne rien laisser, ne rien supprimer au hasard, et les *Fêtes galantes*, sur le plan qui leur est propre, continuent et complètent l'effort des *Poèmes saturniens*. Quand, relisant son poème « Dans la Grotte », l'auteur remanie l'hyperbolique déclaration que son amoureux fait à la « cruelle Clymène », et, au lieu de :

Ce glaive qui, dans maints combats
Mit tant de Scipions et de **Césars** *à bas...* (*Mss*).

écrit :

Mit tant de Scipions et de **Cyrus** *à bas...*

soyons assurés qu'il entend souligner l'intention de préciosité en évoquant presque irrésistiblement le roman de Mlle de Scudéry, *Artamène ou le grand Cyrus...*

Si, au contraire, il remplace **Fantoccini** (que j'ai réussi à déchiffrer sur le manuscrit) par **Fantoches**, c'est pour éviter le plus possible de laisser paraître l'appartenance hétérogène de toute une partie des Fêtes galantes françaises à la comédie italienne.

Il n'est point jusqu'aux pures recherches de ponctuation qui, à bien les étudier, ne revêtent une importance — et parfois singulière.

C'est ainsi que dans la version manuscrite de la « Nuit du Walpurgis classique » des *Poèmes saturniens* une ponctuation sévère et haletante durcissait encore le rythme déjà volontairement sec et saccadé des deux premières strophes. Au lieu des virgules et des points et virgules qui marquent maintenant la succession des différents éléments du paysage, partout des points bridant l'élan et morcelant la description en tronçons de phrases chaque fois commencées par une majuscule. La raide baguette d'un chef d'orchestre collaborant avec le poète :

C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre.
Un rythmique sabbat. Rythmique. Extrêmement
Rythmique...

....

Des ronds-points. Au milieu, des jets d'eau. Des allées
Toutes droites. Sylvains de marbres. Dieux marins
De bronze. Cà et là des Vénus étalées.
Des quinconces. Des boulingrins.

Des châtaigniers. Des plants de fleurs formant la dune.

Viennent les *Fêtes galantes*, Verlaine ne cessera point de s'exercer à une étude minutieuse (1) des effets de la ponctuation, considérés comme la représentation parfaite dans l'écriture des mouvements les plus subtils. Mais, cette fois, comme le voulait son sujet, il court volontiers à l'opposé, cherchant de quelle manière la ponctuation peut concourir à l'impression de liberté et d'irréalité. Le manuscrit du poème « L'Allée » éludait ainsi toute ponctuation autre qu'un point à la fin du vers 5, de façon que le déroulement de la phrase correspondît à la démarche sinueuse et féline que la phrase retrace. « Le Faune », repris sur le manuscrit, ne comporte lui non plus aucune ponctuation forte, et même pas de point final, chaque vers venant s'enrouler sur l'autre de manière à figurer visiblement ce mouvement qui serpente comme celui d'une farandole fébrile.

Détails? Non pas, car ce procédé de libération visuelle du rythme, de décorsetage du mouvement, sera repris ou redécouvert par Mallarmé (« Au seul souci de voyager... ». Toute l'âme résumée... », etc.) et par Guillaume Apollinaire.

Ainsi arrive-t-il que, par d'humbles signes, l'on surprenne l'homme se dénudant sans qu'il en ait la claire conscience, le poète entrevoyant pour un instant et dans un élan fugitif des nouveautés qu'il finit par répudier provisoirement. Les variantes sont la clef tantôt du sanctuaire et tantôt du laboratoire.

Jacques-Henry BORNECQUE.

État présent des études sur Jean Giraudoux

ABRÉVIATIONS

N. L. : Les Nouvelles littéraires.
N. R. F. : Nouvelle revue française.
Confluences : *Renvoie au numéro spécial publié par cette revue en* 1944.
Dans les titres d'articles, nous avons abrégé Jean Giraudoux *en* J. G.

BIBLIOGRAPHIES

On trouvera la liste chronologique des textes publiés par Jean Giraudoux en revue ou en librairie dans la Bibliographie de Jean Giraudoux *de* M. LAURENT LE SAGE (*Nizet*, 1956). Esthétique et morale chez Jean Giraudoux, *de* RENÉ MARILL ALBÉRÈS (*Nizet*, 1957) *contient* (*pp.* 505-526) *une bibliographie méthodique groupant les plaquettes, prépublications et chapitres « inédits » autour des ouvrages qui en fournirent le prétexte. On pourra consulter indifféremment ces deux bibliographies, dont le contenu est le même et dont seul le classement diffère* (2).

Point d'éditions critiques, sauf pour l'œuvre dramatique. Dans l'ensemble les textes ont été réimprimés sans corrections et n'ont pas été confrontés avec les manuscrits. On peut tenir pour « va-

---

(1) Dont les conclusions seraient impossibles à exposer ici, mais dont fait état notre édition des *Fêtes galantes*.

(2) Je remercie ici Monsieur Le Sage d'avoir proposé, avant que nos ouvrages paraissent presque simultanément, une confrontation de nos résultats.

riantes » les chapitres que Giraudoux détache parfois d'une œuvre pour les publier ensuite en plaquette : par exemple, un chapitre retiré de Bella (1926), *publié dès* 1925 *en plaquette sous le nom* Le couvent de Bella *(Grasset), en revue sous le titre « A la recherche de Bella »* (*Le Navire d'argent, févr.,* 1926), *puis encore en librairie sous ce titre* (*Liège, A la Lampe d'Aladin,* 1926) *et repris en* 1932 *dans* La France sentimentale. *Les bibliographies donneront l'indication de ces textes et leurs changements de titres. L'édition du* Théâtre complet (*Ides et Calendes,* 16 *vol.,* 1945-1953) *apporte un grand soin à l'établissement du texte et donne quatre volumes de* Variantes *inédites.*

Le Manuel bibliographique *de* MM. TALVART *et* PLACE *fournit la liste des articles et comptes rendus parus sur les ouvrages de Giraudoux jusqu'en* 1947. Esthétique et morale chez J. G. *offre* (*pp.* 527-537) *une bibliographie critique jusqu'en* 1956. *Celle-ci peut être complétée sur certains points par :* HANS SOERENSEN, Le théâtre de J. G (*University of Aarhus, Copenhague,* 1950).

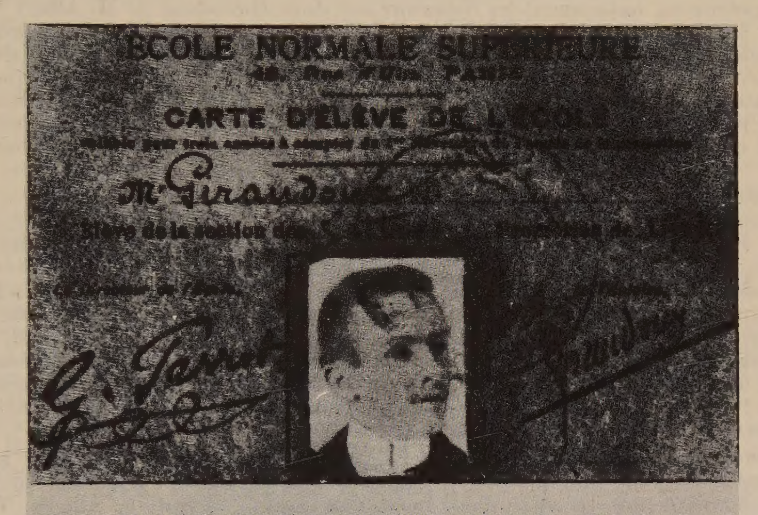


Fig. 1. — Carte d'élève de l'E.N.S. de Jean Giraudoux.

Jean Giraudoux a conservé dans son existence posthume le caractère discret et un peu mystérieux qui avait été celui de sa vie et de sa création. Sa place, la portée et la valeur de son œuvre n'ont pas été fixées par un accord tacite et général. C'est pourquoi, contrairement à ce qui s'est passé pour Proust et Valéry, Giraudoux a été l'objet de peu de travaux d'érudition, bien qu'il jouisse de la faveur marquée des candidats au diplôme d'études supérieures.

Si l'on ajoute que, de son vivant même, l'étonnement que provoqua sa manière dérouta presque toujours la puissance d'analyse et d'interprétation de la critique, il sera aisé d'admettre que treize ans après sa mort on puisse dire que l'intention et la signification de son œuvre n'ont pas été définies.

On ne saurait dans ces conditions accorder trop d'importance à l'information objective qui préparera une interprétation : biographie et sources. Mais les recherches sont très peu poussées dans ce domaine : la documentation est difficile à réunir, dispersée, peu significative parfois. Les recherches de sources ne sont jamais qu'incertaines, leur étude aboutit à mille rapprochements plausibles, presque jamais à des faits. Si mince est l'information objective actuellement publiée, que nous ne la séparerons point totalement des articles ou des publications qui, tout en offrant des points de vue intéressants, n'établissent pas des faits. Nous ne citerons cependant point tous les articles parus sur Jean Giraudoux, dont la majorité est constituée par des comptes rendus hâtifs ou des essais d'interprétation bâtis en une après-midi.

SUR LA VIE ET SUR L'HOMME

Il est trop tôt pour qu'une biographie de Giraudoux soit possible. La récollection des documents n'a pas été entreprise. Celle des témoignages apporte peu, sauf exceptions : aimable et fuyant, Giraudoux n'avait guère de confidents. Tous l'ont connu et personne ne le possède : « Il y avait plusieurs déguisements et plusieurs Giraudoux. Que de fois je l'ai noté, chacun de ses amis eut le sien bien à lui, qui ne ressemblait pas aux autres (...). Toutefois les témoignages s'accordaient sur un point : celui que nous avions la prétention de connaître mieux que personne sut toujours garder le silence le plus habile et le plus complet sur Jean Giraudoux » (1).

Sur la première enfance à Bellac, seul l'article de M. Charles Silvestre, « Le souvenir de Jean Giraudoux » (*N. L.*, 19 avril 1945), rapporte le témoignage de quelques vieux habitants de Bellac avant leur mort. Giraudoux lycéen, à partir de 1893, est connu par *La jeunesse de Jean Giraudoux*, souvenirs de son condisciple Marc Aucuy (Paris, Spid. 1948). *Hommage à Jean Giraudoux* (Châteauroux, Impr. Langlois-Prévost, 1950) et le Mémorial du centenaire du lycée Jean Giraudoux (Châteauroux, Assoc. des A. E. du Lycée, 1954), contiennent des textes, des études, des précisions, notamment les *Souvenirs sur Jean Giraudoux* de M. Albert Laprade, qui recoupent le livre de M. Aucuy, et l'article de M. Paul Vernois, *Jean Giraudoux lycéen*. M. Jean-Pierre Giraudoux conserve les cahiers de classe et les devoirs de lycéen de son père, ainsi que quelques souvenirs de cette époque, comme le journal illustré, *Jean et Jeanne*, que Giraudoux éditait à quatorze ans, vraisemblablement à un seul exemplaire. Le livre de M. Christian Marker, « Giraudoux par lui-même » (Paris, Le Seuil, 1952), contient des extraits des saynètes inspirées de Hugo ou de Musset que Giraudoux écrivait à quinze ans pour jouer entre cousins sous la tonnelle.

De 1900 à 1905, Giraudoux passa par le lycée Lakanal, le 298e régiment d'infanterie à Lyon et Clermont-Ferrand, et l'École normale supérieure. Les archives du lycée, de la région militaire et de l'École normale supérieure fournissent à une biographie quelques cadres fort schématiques (2). « Souvenirs », de M. Camille Martin (*Le Figaro littéraire*, 11 février 1950) et « Jean Giraudoux à Lakanal et à Normale » de M. Alexandre Guinle (*Comoedia*, 19 février 1944) donnent d'excellentes impressions. Le détail des études germaniques a été suivi par M. Laurent Le Sage (*Giraudoux 's german studies*, *Modern Language Quarterly*, vol. 12, nº 3, sept. 1951). En 1905, Giraudoux rencontre à Munich M. Paul Morand à qui il sert de précepteur et qui deviendra son ami. *Giraudoux. Souvenirs de notre jeunesse, lettres et documents inédits* (Genève, La Palatine, 1948), de M. Morand, constitue, malgré quelques erreurs de dates, un riche document sur Giraudoux de 1905 à 1918.

De 1908 à 1910, Giraudoux prépare l'agrégation en amateur, commence à écrire et à publier, se mêle au groupe des « fantaisistes » avec Toulet, Albalat, Dyssord, Apollinaire... Ce bref passage au *Vachette* a donné lieu à de nombreux souvenirs : Antoine Albalat, *Trente ans de quartier Latin* (Malfère, 1930, pp. 79-88); Jérôme et Jean Tharaud, « Le Quartier, c'est notre jeunesse » (*Petit Journal*, 10 mars 1944); « Opinions et portraits, et Retour à Jean Giraudoux », de Maurice Martin du Gard (*N. L.*, 31 janvier et 7 février 1925); « Les débuts littéraires de J. G. », par Robert de Beauplan (*Aspects*, mars 1944); « J. G., homme d'affaires », par J. de Pierrefeu (*N. L.*, 3 juillet 1926); *Sentiments distingués*, de M. Franz Toussaint, à consulter avec précaution (Laffont, 1946).

A part l'article de M. Lucien Bonzon, « J. G. diplomate » (*Cahiers Comœdia-Charpentier*, 1944), aucune étude, même partielle, ne livre la biographie de Giraudoux à partir de 1910. Les sources en pourront être les archives de ses proches (3), dont certaines sont actuellement fermées aux chercheurs, comme celles du docteur Alexandre Giraudoux, frère de l'auteur, et la réunion de la Correspondance, extrêmement éparse. Des extraits d'un « journal intime » ont été publiés dans *La Nef*, nº 51, février 1949.

On trouvera de nombreuses « impressions sur l'homme », accompagnées quelquefois d'un ou deux détails précis : Denise Bourdet, *Édouard Bourdet et ses amis* (La Jeune Parque, s. d.);

---

(1) André Beucler, *Les instants de Giraudoux*, p. 72.

(2) J'en ai donné l'essentiel dans *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Paris, Nizet, 1957. Il en est de même pour les archives du quai d'Orsay et le schéma de la carrière administrative de Giraudoux.

(3) L'auteur de cet article remercie ici Mme Suzanne Jean Giraudoux et M. Jean-Pierre Giraudoux de lui avoir permis de consulter, pour ses travaux, les archives qu'ils possédaient et M. Jean-Pierre Giraudoux d'avoir mis à sa disposition sa collection de documents photographiques, d'où sont tirés les clichés 1, 3 et 4 de cet article.

des souvenirs fort romancés de M. Franz Toussaint, *Jean Giraudoux* (Fayard, 1953, importante préface de René Lalou); André Beucler, *Les instants de Giraudoux* (Genève-Paris. Éd. du Milieu du Monde, 1948); Paul Géraldy, *Féeries* (Éd. de la Nouvelle Revue critique, 1946), qui offre un portrait pénétrant, peut-être un des meilleurs, avec « Un homme libre. J. G. », de M. Albert-Roulhac (*Élites françaises*, mars 1948); « Giraudoux, Ariel blessé », de Gérard Bauer (*Les Nouvelles littéraires*, 4 mars 1948). On trouvera des détails anecdotiques dans : P. Lestringuez, « Notre ami J. G. » (*Cahiers Comœdia-Charpentier*, 1944); André Bourin, « Elle et lui : chez Mme Giraudoux » (*N. L.*, 16 mars 1950). Un excellent portrait est celui que Louis Jouvet a donné dans *Les Lettres françaises* (14 avril 1945), « Dans les yeux de Giraudoux ». Il souligne cependant combien était limitée l'intimité de Giraudoux et de ses amis.

ANALYSE DE L'ŒUVRE — LES THÈMES DE GIRAUDOUX

Dans ces conditions — caractère très secret de l'écrivain, documentation difficile à réunir — presque aucun commentateur n'a tenté de lier l'homme et l'œuvre, et la plupart se sont contentés d'analyser l'œuvre elle-même pour en percer les intentions ou en définir les thèmes.

Le petit ouvrage de Pierre Humbourg, *Jean Giraudoux* (Marseille, Cahiers du Sud, 1926) est le premier paru sur cet écrivain mystérieux; il montre brièvement, avec ferveur, le caractère poétique de l'œuvre. *Jean Giraudoux, son œuvre*, de Maurice Bourdet (Nouvelle Revue critique, 1928) est un ouvrage de collection : courte biographie, courte analyse.

Peu d'études parues en France constituent un examen d'ensemble de l'œuvre. En 1942, *Jean Giraudoux ou un essai sur les rapports de l'écrivain et de son langage* (Jean Vigneau), de Gabriel du Genêt, constitue malgré son titre un simple pamphlet contre Giraudoux. *Précieux Giraudoux*, de Mme C.-A. Magny (Le Seuil, 1945), montre très subtilement quels systèmes philosophiques pourraient coïncider avec la démarche de l'imagination de Giraudoux. *Jean Giraudoux, magicien désenchanté*, du R. P. Louis Barjon (Éd. Études, 1954) propose dans une brillante dissertation l'opposition d'un Giraudoux classique et d'un Giraudoux romantique. Avec *Giraudoux tel qu'en lui-même* (Corrêa, 1956), Mme Marie-Louise Bidal défend Giraudoux de l'accusation d'inactualité.

On trouvera une analyse méthodique de l'œuvre et de ses thèmes dans l'étude de M. Debidour et dans un bon nombre de travaux d'universitaires étrangers : *Jean Giraudoux*, par M. Victor-Henri Debidour (Éditions universitaires, 1955), est fort utile pour classer les thèmes giralduciens, et complète la minutieuse et méthodique étude de M. Gunnar Host, *l'Œuvre de Jean Giraudoux* (Oslo, H. Aschehoug, 1942). *Jean Giraudoux, Glueck und Tragik* (Basel; Druckt von Haupt, 1947), de M. Fink Werner, est une tentative d'explication d'ensemble, qui oppose chez Giraudoux recherche du bonheur et sentiment tragique. M. Guido Meister a donné une étude extrêmement précise de la femme chez Giraudoux avec *Gestalt und Bedeutung der Frau im Werk Jean Giraudoux* (Rorschach, Löpfe-Benz, 1951). L'ouvrage de M. Arnaldo Pizzorusso, *Tre Studi su Giraudoux* (Firenze, Sansoni, 1954), contient une bonne analyse de la rhétorique et des procédés. A ces travaux méthodiques, il faut ajouter l'en-

Fig. 2. — Jean Giraudoux et Louis Jouvet, avec le chapeau du Mendiant, pendant une répétition d' « Electre » *(Photo Lipnitzki)*.



semble des articles de M. Le Sage, que nous citons plus loin et dont la réunion constitue une étude patiente et aiguë.

Si l'on excepte l'ouvrage de M. Debidour, la plupart des études objectives à recommander aux étudiants sont le fait de chercheurs étrangers, quelques-unes, comme on l'a vu ci-dessus, ayant été publiées en langue française. La critique française a été dans l'ensemble plus encline à aborder Giraudoux à travers un point de vue précis ou à travers un parti pris, qui ne manquent cependant pas toujours d'intérêt.

Quelques excellents articles sont à signaler qui, prenant pour prétexte un aspect déterminé, conduisent à une vision générale : « Le rôle de l'ironie dans l'œuvre de J. G. », de M. René Escande de Messières (*Romanic Review*. déc. 1948, pp. 373-383); « L'univers de J. G., » de Mme Marie-Jeanne Durry (*L'Arche*, mars 1944, pp. 108-112); « M. Giraudoux et Aristote », de M. J.-P. Sartre (*N. R. F.*, mars 1944, pp. 339-354); « J. G. vu de Bellac », de M. J. Blanzat (*Confluences*, 1944, pp. 31-37); « Observation et imagination chez Jean Giraudoux », de M. H. Cottez (*Confluences*, 1944, pp. 79-84). Quelques thèmes particuliers sont signalés avec précision : F. W. Muller, « Die « idées obsédantes » im Werke Jean Giraudoux » (*Die neueren Sprachen*, 1951, Heft 3, pp. 106-107); Alexandre Arnoux, « L'eau et Giraudoux » (*N. L.*, 4 oct. 1945); Yves Lévy, « Giraudoux et les problèmes urbains » (*Paru*, juin 1946, pp. 7-14).

Dans un domaine plus ample, on trouvera profit à consulter certains articles de : « Hommage à Giraudoux » (*Le Jour*, Montréal, 12 février 1944); « Tombeau de Giraudoux » (*L'Arche*, Alger-Paris, mars 1944); « Jean Giraudoux » (*Cahiers Comœdia-Charpentier*, 1944); « Hommage à Giraudoux » (*Confluences*, 1944).

SUR L'ŒUVRE DRAMATIQUE

En laissant de côté un ouvrage hâtif et fait seulement d'impressions, de M. Jacques Houlet (*Le Théâtre de Jean Giraudoux*, Éd. Pierre Ardent, 1945), deux excellentes études, un peu lentes mais très méthodiques : Hans Soerensen, *Le Théâtre de Jean Giraudoux, technique et style* (University of Aarhus, Humanistik serie, Universitatforlaget 1, Copenhague, 1950), analyse précise des pièces, une par une, et Marianne Mercier-Campiche : *Le théâtre de Jean Giraudoux et la condition humaine* (Domat, 1954), qui contient une bonne recension des thèmes dramatiques. L'étude de M. Paul Surer (« Études sur le théâtre français contemporain I, Jean Giraudoux », *L'Information littéraire*, janvier 1951) constitue une excellente vision d'ensemble, claire et méthodique. Quelques thèmes précis sont envisagés dans le compte rendu d' « Amphitryon 38 » par B. Crémieux *N. R. F.*, janvier 1930, pp. 138-142); « J. G. et ses mythes », de R. Brasillach (*Candide*, 14 janvier 1932); « Retour à Giraudoux », de J. Cousquer (*L'Équipe*, février 1945, pp. 31-33); « Giraudoux et la tragédie du couple », de A. Dumas (*Esprit*, mai 1955, pp. 763-777); « Note sur J. G., poète tragique », de G.-A. Astre (*La Grande Revue*, avril 1940, pp. 174-182). Le R. P. Bruckberger a livré les souvenirs de sa collaboration avec Giraudoux au cinéma : « Giraudoux et le film de Béthanie » (*Confluences*, 1944, pp. 52-54). Enfin l'ensemble du numéro de février 1945 des *Cahiers de l'Équipe* est consacré au théâtre de Giraudoux, et les *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud et Jean-Louis Barrault* ont consacré leurs numéros 2 (*Jean Giraudoux et « Pour Lucrèce »*, Julliard, 1953) et 10 (*Intermezzo*, Julliard, 1955), à deux œuvres dramatiques de Giraudoux.

Sur la collaboration Jouvet-Giraudoux, il n'existe guère de documents précis établissant des faits, mais de nombreux souvenirs : l'article publié dans *Les Lettres françaises* par Jouvet lui-même (14 avril 1945) et *Témoignages sur le théâtre* (Flammarion, 1952, pp. 197-213); J.-L. Vaudoyer, « J. G. chez Louis Jouvet » (*N. L.*, 23 nov. 1935); Claude Cézan, *Louis Jouvet et le théâtre d'aujourd'hui* (Ém. Paul, 1938, pp. 81-87) et « J. G. chez Jouvet » (*N. L.*, 20 mai 1948); des souvenirs rapportés par M. Didier Daix (*Les Nouvelles du matin*, 18 déc. 1945); Guermantes, « Giraudoux, Jouvet, comme naguère » (*Le Figaro*, 16-17 déc. 1945); une excellente enquête sur cette question, dans le livre de Mme Mercier-Campiche, *Le théâtre de J. G. et la condition humaine*.

Presque aucune étude de genèse, mais l'édition du *Théâtre complet* (Ides et Calendes, 16 vol., 1945-1953) donne une partie des *Variantes*. Quelques faits sur la genèse et la création de *Siegfried* dans : B. Crémieux, « *La lecture de « Siegfried »* (*Gazette de France*, 28 juillet 1928) et Bernard Zimmer (« Siegfried », *Revue d'histoire du théâtre*, numéro sur Louis Jouvet, 1950). Ma thèse complémentaire, *La genèse du « Siegfried » de Giraudoux (étude de variantes); la composition dramatique* (manuscrit dactylographié, bibl. de la Faculté des lettres de Paris, 1957), contient une étude minutieuse et difficile à suivre des six ou sept versions de la pièce, précédée d'une vue plus générale de la genèse, et montre que les nombreux recommencements de Giraudoux furent dus à la recherche d'une construction dramatique rigoureuse.

LES IDÉES LITTÉRAIRES DE JEAN GIRAUDOUX

Le recueil *Littérature* (Grasset, 1940), contient les textes majeurs où Giraudoux prend position. Une bibliographie giralducienne permettra de retrouver les autres. Un certain nombre d'interviews auxquelles Giraudoux s'est prêté fournissent des affirmations fort nettes et dont Giraudoux semble avoir autorisé la publication : Frédéric Lefèvre. *Une heure avec...* 1re série (Gallimard 1924, pp. 141-151) et 4e série (Gallimard, 1927, pp. 113-127); Simonne Ratel : « Entretiens avec J. G. Est-ce le commencement d'un romantisme français? » (*Comœdia*, 18 juillet 1928; et dans : « Dialogues à une seule voix », Le Tambourin, 1930, pp. 9-16); André Lang, *Tiers de siècle* (Plon, 1935, pp. 216-221); G. Charensol, « Comment écrivez-vous, Jean Giraudoux? » (*N. L.*, 19 déc. 1931; et *Comment ils écrivent*, Aubier, 1932, pp. 103-106); Doringe, « Jean Giraudoux » (*Toute l'édition*, 7 nov. 1935); Y. Moustiers : « J. G. nous parle du roman » (*N. L.*, 15 avril 1939); les articles de M. André Rousseaux (*Candide*, 31 oct. 1929 et 22 mars 1939); M. A. Dabadie (*L'Echo de Paris*, 6 nov. 1935), A. Warnod (*Le Figaro*, 11 mai 1937); Y. Novy (*Le Jour*, 11 fév. 1939).

Fig. 3. — Manuscrit de « Siegfried », début de la scène I de l'acte I.

INFLUENCES ET AFFINITÉS

Sur Giraudoux, les rapprochements sont aisés, les influences vérifiées par des faits sont très difficiles à établir. Dès 1922, M. Henri Massis trouve dans Giraudoux des affinités avec Renard, Toulet, Claudel, Rimbaud et... Dada (*Revue universelle*, 15 déc. 1922). Edmond Jaloux le définit par le double croisement d'un humoriste anglo-saxon, d'un romancier allemand, d'un fabuliste français et d'un poète japonais; il découpe des *haï-kaï* dans la prose de Giraudoux (*Revue européenne*, 1er mars 1923). En 1933 Jean Prévost vante la fraîcheur du style giralducien et l'apparente à celui des fabliaux et des contes de fées (« L'esprit de J. G. », *N. R. F.*, juillet 1933; « Sous la lampe », *Marianne*, 20 déc. 1933). Ces rapprochements — si divers — rendent simplement compte d'impressions et ne sont appuyés sur aucun fait probant. Plus objective est la liaison de Giraudoux avec le groupe des « fantaisistes » qu'il fréquenta brièvement vers 1908; H. Martineau (« J. G. », *Le Divan*, avril-juin 1944) établit nettement l'influence possible de Toulet. Cependant, il faut beaucoup de précautions et d'esprit critique avant d'oser affirmer une influence : en ce sens, l'article de Mme Marie-Jeanne Durry (« Églantine », *Le Divan*, sept.-oct. 1927) met en garde contre les trop faciles parallèles entre Giraudoux et son ami Morand.

On peut se demander si les sources françaises de l'œuvre de Giraudoux seront jamais nettement établies, tant elles sont visibles et non probantes. Elles ont fait l'objet d'un doctorat d'université de M. Alan Herbert (*Les sources françaises de l'œuvre de Jean Giraudoux*, manuscrit dactylographié, 1954, bibl. de l'Université de Paris, côte W. Univ. 1954 (47). Ce travail consciencieux reste superficiel, on se demande s'il est possible d'aller plus loin : Giraudoux aimait Musset et Ronsard, il ne les a jamais copiés, ne semble leur avoir emprunté aucun thème, n'a jamais avoué qu'ils aient exercé une influence sur lui.

Une source plus nette et plus précise se trouve chez les romantiques allemands, au point que l'on sera tenté d'exagérer leur apport chez Giraudoux. On peut admettre dans l'ensemble que certaines formes d'imagination, de style, de liaison des idées, sont dues chez lui à cette influence. Parce qu'elle est avouée dans *Siegfried et le Limousin* et dans *Ondine*, visible dans *Intermezzo*, parce qu'elle explique une partie de ce qui paraît « étrange » en France dans l'imagination de Giraudoux, elle est plus facile à établir. Elle fut très tôt signalée par E. Jaloux (« Juliette au pays des hommes », *N. L.*, 6 sept. 1924); par M. René Lalou (« Intermezzo », *N. L.*, 4 mars 1933); par M. Jean Cassou (*Pour la poésie*, Corrêa, 1935, pp. 107-109).

On trouvera sur cette question nombre d'études très précises. Dans « L'esthétique fondamentale de J. G. », M. Fernand Baldensperger (*The French Review*, oct. 1944), établit un parallèle probant en ce qui concerne l'esthétique de la nature et la conception des héroïnes. Une vue plus vaste se trouve dans la conférence de M. E. Kohler, « J. G. et l'Allemagne » (*Bull. de la Fac. des lettres de Strasbourg*, avr. 1954). Les sources allemandes de l'œuvre dramatique ont été fort précisément étudiées : « Molières Amphitryon und Amphitryon 38 von Jean Giraudoux », de M. H. Petriconi (*Die neueren Sprachen*, 1931, pp. 143-152), qui contient, malgré le titre, des rapprochements avec Gœthe et Kleist; « De l'Hélène de Gœthe à l'Hélène de Giraudoux », par M. Edmond Vermeil (*N. L.*, 1er fév. 1936), parallèle entre *La guerre de Troie* et le *Second Faust;* « La Motte Fouqué inspirateur de Giraudoux », de M. J. Rouge (*N. L.*, 6 mai 1939); « Ondines », de Mme H. Guénot (*Les Amis de Sèvres*, janv. 1950); « J. G. et H. von Kleist, » de M. J.-J. Anstett (*Les langues modernes*, août-sept. 1948).

Enfin, les recherches les plus suivies sur l'influence germanique sont celles de M. Laurent Le Sage : « Giraudoux German studies » (*Modern Language Quarterly*, sept. 1951), reconstitution précise des études de Giraudoux; *J. G., Surrealism and the German Romantic Ideal* (Illinois studies in Language and Literature, The University of Illinois Press, Urbana, 1952), étude d'ensemble des affinités entre la manière de Giraudoux et le romantisme allemand; « J. G., Hoffmann, et le dernier rêve d'Edmond About » (*Revue de litt. comp.*, janv.-mars 1950), qui marque une influence précise sur le premier texte littéraire de Giraudoux; « A danish model for J. G., J.-P. Jacobsen » (*Revue de litt. comp.*, janv.-mars 1952); sur une autre influence précise, « Fouqué's Undine, an unpublished manuscript by J. G. » (*Romanic Review*, 1951, pp. 122-134), publie un texte des années d'étudiant.

Dans mon récent ouvrage (R. Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1957), on trouvera, appuyées sur les faits actuellement connus, ou sur des faits que j'ai établis, une analyse ou une discussion des influences suivantes : romantiques allemands (pp. 40-42, 82-84, 128-135, et *passim*); Alphonse Daudet (pp. 21-25); Charles-Louis Philippe (pp. 122-124); P.-J. Toulet (pp. 124-125); P. Claudel (pp. 126-128); les philosophes grecs (pp. 135-138); Leone Ebreo (pp. 138-139, et 449-454); Swedenborg (pp. 140-143); les stoïciens et Spinoza (pp. 145-162); l'ésotérisme, Cazotte, Nodier, Nerval (pp. 239-243) et une étude des lectures de Giraudoux (p. 238 et *passim*).

Il serait cependant difficile de croire que la découverte d'une nouvelle source de Giraudoux doive apporter un important éclaircissement. Chaque contribution n'est jamais que minime dans ce domaine, en ce qui concerne Giraudoux. C'est bien pourquoi son œuvre ne pourra jamais être éclairée que par le progrès de plusieurs directions de recherches, qui ne se rejoindront que tardivement : la biographie, les sources, mais aussi l'analyse interne de l'œuvre. Nous avons déjà signalé les études générales qui en recensent les thèmes. Un aspect plus précis de ce travail se trouve dans l'étude du style et des formes de l'imagination.

SUR LE STYLE ET LA MANIÈRE DE GIRAUDOUX

Le mécanisme de l'imagination de Giraudoux constitue certainement le plus grand mystère de cet écrivain. Alors que chez la plupart des auteurs l'étude de leur vie, de leur sensibilité, de leurs sources, éclaire rapidement leur œuvre et y ouvre de nouvelles perspectives, on peut paradoxalement penser qu'au contraire l'analyse des procédés et des mécanismes

de Giraudoux orientera vers de nouvelles sources possibles, vers une définition de sa manière de sentir, et en fin de compte que l'œuvre expliquera l'homme.

C'est pourquoi la critique littéraire et la recherche méthodique n'ont pas négligé l'analyse interne de l'imagination de Giraudoux. « Narcissisme et sensibilité déviée », pour M. Gonzague Truc (*Quelques peintres de l'homme contemporain*, Spes, 1926, pp. 1-36); système d'évasion selon M. Marcel Thiébaut (« J. G. », *Revue de Paris*, 15 nov. 1934; « Le style de J. G. », *Lu*, nov. 1934; « Giraudoux et l'évasion, ou la métaphore, machine à explorer le temps », *Comœdia*, 23 nov. 1934). Dans ces articles, l'analyse du style se mêle à une interprétation des intentions secrètes de l'écrivain. On trouvera une analyse grammaticale dans Criticus, *Le style au microscope* (Éd. de la Nouv. Revue critique, 1934, pp. 37-48), dans *L'œuvre de Jean Giraudoux*, de M. Hans Soerensen, déjà cité, dans « Technique et style de J. G. », de M. Bengt Hasselroth (*Studia Neophilologica*, 1946, pp. 249-268) et dans le manuscrit de thèse de M. Norton M. Celler, *Une étude du style métaphorique des romans de J. G.* (Bibl. Univ. Paris, 1952).

Il reste à savoir quelle est la nature exacte de la « préciosité » de Giraudoux, évoquée par René Bray dans *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux* (A. Michel, 1948, pp. 371-486). Le mot de « préciosité » est inadéquat, car une préciosité est mondaine, dût-elle s'adresser à une petite société, alors que l'apparente « préciosité » de Giraudoux semble être davantage une technique d'évasion très personnelle. C'est ce que font ressortir les études très précises de M. Laurent Le Sage : *Jean Giraudoux's use of Metaphor* (Urbana, Illinois, 1940) est une analyse de la métaphore, ainsi que « The cliché basis for some of the metaphors of J. G. » (*Modern Language Notes*, juin 1941, pp. 435-439); toujours du même auteur, « J. G., prince des Précieux » (*Publ. of the Modern Language Assoc. of America*, déc. 1942, pp. 1196-1205) et *Metaphor in the Nondramatic Works of J. G.* (University Press, Eugene, Oregon, 1952), fournissent les conclusions de ces analyses : l'imagination de Giraudoux ne répond pas à un snobisme littéraire et social, mais à un besoin relativement gratuit d'agilité mentale qui constitue un trait intime et personnel de l'écrivain.

LE PROCÈS GIRAUDOUX, DES ORIGINES A NOS JOURS

Des travaux morcelés, fragmentaires, parfois marqués par des partis pris, et surtout qui tentent d'expliquer Giraudoux par des méthodes bien diverses, dont la conjonction reste incertaine, tel est le bilan des études giralduciennes. Les analyses les plus précises, en tout cas les plus appliquées, sont dues à des universitaires étrangers. Tout se passe comme si en France la recherche et l'analyse objectives devaient être précédées par un « jugement » qui n'a pas encore été prononcé; comme si grands critiques et grands spécialistes y éprouvaient devant Giraudoux une réticence.

Cette réticence n'est pas le fait d'un procès purement posthume et ne signale pas un vieillissement de l'œuvre : elle a été constante, avant même que Giraudoux pût être accusé d'être « inactuel ». Une histoire de la critique giralducienne est significative en ce sens; nous devons ici la résumer et la présenter de manière incomplète.

Dès 1909, Jean Viollis (*Marges*, mai 1909) est dérouté et trouve dans Giraudoux du Flaubert et du Francis Jammes (?). André Gide (*N. R. F.*, juin 1909), juge favorablement le premier livre de Giraudoux, se montre chaleureux, mais ne dit rien, ne définit point, ne situe pas : André Gide était habile à reconnaître le génie et plus habile encore à ne pas risquer des sottises. Dans les années qui semblent être celles de son premier succès, Giraudoux est en fait condamné par la critique, qui ne se risque jamais qu'à voir en lui fantaisie abusive : « paradoxe » pour M. F. Le Grix; artifice pour Mme H. Charasson (*La Minerve française*, juin 1909); « petit-maître classique » pour M. Billy (*N. R. F.*, nov. 1920); pastiche et rébus pour M. Massis (*La Revue universelle*, 15 déc. 1922); « pensée par images » pour Pierre Lièvre (*Esquisses critiques*, 2e série, Le Divan, 1924); humour et pédantisme pour M. A. Thérive (*Opinions littéraires*, Bloud et Gay, 1925); fantaisie gratuite selon A. Beaunier (*Rev. des Deux-Mondes*, 1922, pp. 215-226); « littérature de mandarin » pour P. Fierens (*N. R. F.*, oct. 1924); jeux et broderies selon Paul Souday (*Le Temps*, 4 février 1926); exercices livresques d'après M. Azaïs (*Le chemin des Gardies*, Nouv. librairie nationale, 1926). « Préciosité », « gratuité », « bizarrerie », ces mots reviennent sans cesse sous la plume de la critique entre 1920 et 1930. Il n'est que de citer le titre des articles de Pierre Lafue : « Bella ou les nouveaux jeux de M. J. G. » (*Revue hebdomadaire*, 4 mars 1926), de G. Rageot (« Les jeux de J. G. », *Revue bleue*, 1930, pp. 123-124) ou de M. Y. Gandon (« J. G. ou plaisirs et jeux du style », *Le démon du style*, Plon, 1938).

Giraudoux est-il défendu par la critique? Il l'est alors au titre de « moderne », représentant d'un art littéraire « nouveau » : « Essai sur l'art de lire un moderne : J. G. », de Francis de Mio-

mandre (*Grande Revue*, 1919, pp. 193-206). Il représente « l'école intuitionniste » (??) pour M. Gigli (*Nuova Antologia*, 1924, pp. 245-251). On discute gravement pour savoir s'il est « classique » ou « romantique » (A. Billy, *La muse aux bésicles*, La Renaissance du Livre, 1924, pp. 15-21; L. Dubech, *Les chefs de file de la nouvelle génération*, Plon 1925, pp. 155-164). Avec « J. G. ou le magicien optimiste » (*Revue hebdomadaire*, 3 fév. 1923), B. Crémieux découvre en lui le choc du monde classique et du monde moderne. Thibaudet y voit un symboliste (« Autour de J. G. ». *N. R. F.*, déc. 1919).

Changement de ton après 1939 : Giraudoux n'est plus accusé d'être sophistiqué. mais d'être « inactuel ». Dès 1934 M. J. Madaule avait posé la question (« Le charme de J. G. ». *Vie intellectuelle*, 10 sept. 1934). Elle est reprise par M. Estang dans « G. le trop pudique » (*Revue des jeunes*, janv. 1943), puis par les articles de mise au point publiés après la mort de l'écrivain. Dans le numéro spécial de *L'Arche* (mars 1944), M. Jiri Mucha voit en lui *La fin d'une époque;* M. Amrouche le rejette dans le passé; Aragon montre la fuite de Giraudoux devant l'actualité; avec plus de netteté, Mme Marie-Jeanne Durry (*L'univers de Giraudoux*, pp. 108-122) montre que son œuvre est une fuite devant la souffrance. On trouvera dans l'ensemble le même point de vue dans le numéro spécial de *Confluences* (1944), dont il serait trop long de détailler les articles.

Existe-t-il chez lui une gravité cachée et son œuvre a-t-elle une clef? Oui, selon M. Th. Maulnier (« L'humanisme de J. G. », *Revue universelle*, 15 déc. 1932), M. A. Petitjean (*N. R. F.*, sept. 1937), M. A. Rousseaux (*Ames et visages du XXe siècle*, Grasset, 1936) et plus tard dans les *Cahiers de l'Équipe* (fév. 1945), ainsi que pour M. Alexandre Arnoux (« Notes sur G. essayiste », *Cahiers Comœdia-Charpentier*, 1944), pour M. H. Lemaître (« L'humanisme de G. », *Confluences*, 1944).

Diverses plaquettes parues en hommage, les articles qui depuis 1945 posent la question de l'actualité ou l'inactualité de Giraudoux, n'apporteraient rien de neuf. On peut donc constater par cette brève histoire de la critique giralducienne que malgré défenses, procès (1), condamnations, le « jugement » de Giraudoux n'est guère plus avancé qu'en 1909, lorsque cinq ou six comptes rendus signalaient l'apparition d'un petit-maître, d'un amuseur ou d'un grand écrivain.

On voudrait en fait définir Giraudoux avant de l'étudier, et là réside la difficulté. D'autre part, il semble fuir toute tentative de définition, et sans doute la diversité et la partialité des études qu'il a suscitées s'expliquent-elles par ce caractère fuyant.

Le travail que j'ai présenté en juillet 1957 comme thèse principale devant la faculté des lettres de Paris (René Marill Albérès, *Esthétique et morale chez Jean Giraudoux*, Nizet, 1957, in-8o, p. 571) est en fait le premier doctorat d'État sur cet écrivain. Il contient des précisions biographiques et des recherches d'influences, il reste cependant fondé dans l'ensemble sur une analyse de l'œuvre, assez discrètement liée à la sensibilité personnelle de l'homme. Jean Giraudoux y apparaît comme un être marqué dès l'enfance par une certaine volonté de finesse et un désir de différence à l'égard des autres qui, au lieu de s'exprimer par la révolte (Rimbaud, Gauguin), par la possession d'un monde réel (Balzac), ou par un sens intime de la vie, s'affirme dans sa singularité discrète : un esthétisme qui, contrairement aux habitudes françaises, au lieu de se fonder sur une psychologie (Proust), s'appuie sur la monnaie d'une vision cosmique où l'influence des romantiques allemands est visible sans masquer le jeu des élégances, le goût des idylles, des pastorales, que Giraudoux peut avoir pris à la fréquentation de Ronsard, de Musset, de Rousseau ou de Bernardin.

Cependant si la manière, le style, l'allure, tentent d'échapper à la vulgarité de l'existence humaine, les thèmes fort souvent (*Juliette au pays des hommes*, *Les aventures de Jérôme Bardini*) sont un examen des chances et des échecs de l'évasion plus qu'une véritable évasion. Au demeurant, ce poète cosmique cesse dans son œuvre dramatique de présenter l'extra-humain comme un itinéraire de fuite, pour rendre parfois au civisme humain sa valeur. Giraudoux sentait sans doute que les hommes sont laids, sots et bornés; il a connu la tentation de les mépriser agréablement. Mais son œuvre n'a pas consisté à céder à cette tentation; elle a eu pour but de l'évaluer et peut-être d'y résister. Ainsi le reproche que l'on formule souvent à l'égard de Giraudoux est en fait déjà contenu dans son œuvre, qui n'exprime en somme, à travers son esthétisme formel et son drame sous-entendu, que l'hésitation d'un être très pudique à renier la condition humaine. En définitive parée des charmes d'une prose étincelante et des subtilités de la tragédie, la familière souffrance devant la laideur quotidienne.

---

(1) Cf. le débat très confus, mais significatif par cette confusion même, publié par l'hebdomadaire *Arts*: « *Giraudoux mis en accusation* » (13 février 1957).

Cette interprétation tend à lier l'homme à l'œuvre, ce qui, pour Giraudoux, a été assez rarement tenté encore. Cependant, une telle relation ne pourra être certaine que plus tard, lorsqu'un ensemble de recherches précises la rendra plus aisée. Le sera-t-elle jamais? Entre l'homme — si fuyant — sa vie, sa sensibilité, ses sources — si difficiles à établir — sa corrélation avec un moment littéraire — si discutable — la liaison reste malaisée, sans doute parce que Giraudoux n'a ni vécu, ni senti, ni lu, ni écrit comme les autres.



FIG. 4. — Jean Giraudoux rédigeant « Combat avec l'image », à l'Hôtel Trianon de Vichy, en 1943.

C'est bien pourquoi il déroute la recherche en provoquant le jugement. Même si une abondante documentation leur était offerte, des « études giralduciennes » ne pourraient se constituer avant que soit passé en appel un procès préalable. Pour le moment, Giraudoux semble en liberté provisoire et l'instruction est suspendue, non tant pour complément d'information, mais pour que le jury se fasse une idée de l'importance du procès.

...

Cette gêne visible, cette difficulté qu'éprouvent critiques et érudits en France, ne sont pourtant point dues à une éclipse de la gloire de Giraudoux. Depuis sa mort, on publie peu sur lui, et plutôt des impressions que des études. On le lit et on le vend beaucoup pourtant. Je crois qu'il faut écarter totalement la première idée qui viendrait à l'esprit : que Giraudoux fut le représentant d'une certaine époque aujourd'hui périmée et qu'il est devenu périmé avec elle; les réactions à son égard d'une partie des « jeunes » (nés après 1930) démentent cette interprétation. Je dis bien « d'une partie » : Mallarmé ou Nerval ne reçoivent non plus la ferveur que d'une partie de la jeunesse. Mais dans cette nouvelle génération, Giraudoux est objet d'indifférence ou d'attachement, sans position intermédiaire. Il est évident, au contraire, que la génération précédente, celle qui a vécu consciemment l'époque 1939-1945, a plus ou moins identifié l'art de Giraudoux avec une avant-guerre que l'on peut juger de bien des façons, mais où chaque homme de cette génération voit, en ce qui le concerne, une étape dépassée.

Cette confusion semble être l'erreur contre laquelle il faut prévenir; erreur fort séduisante d'ailleurs, qui fut celle de la critique au moment où elle découvrait Giraudoux, et où l'on retombera sans cesse en identifiant l'inspiration de Giraudoux et le moment historique où elle produisit des œuvres qui surent étonner et plaire. Erreur inévitable, à laquelle on peut donner encore trente à quarante ans de vie : le temps que disparaisse la génération qui entendit parler de Giraudoux avant 1939. Cependant, si Giraudoux sut étonner et charmer vers 1925, il ne peut être expliqué comme un représentant de l'inflation littéraire de ces années. L'avenir peut le définir comme un symboliste attardé (son œuvre est après tout ce que l'école symboliste n'a su produire dans le roman ni sur la scène); comme un représentant exceptionnellement doué des « fantaisistes » de 1910, groupés autour de Toulet, et dont se dégagea aussi Apollinaire; comme un romantique allemand d'expression française; comme un être d'une finesse exceptionnelle, hypersensible (bien que cela fût invisible) et hyperintellectuel (défaut plus visible), qui nourrit de tous les sucs une œuvre faite pour rester « en marge » des tendances historiques; peut-être, plus paradoxalement, comme un esprit ésotérique qui avait trop de goût pour faire de l'ésotérisme un système. Peu importe, je crois même que tout cela, à des degrés divers, sera nécessaire pour expliquer Giraudoux. Mais en faire un amateur de jeux d'esprit 1925 est perpétuer un malentendu. Ce malentendu tenace étouffera pendant plusieurs décennies encore la critique giralducienne, mais les faits l'infirment. Ces jeux d'esprit datent chez lui de 1909 au plus tard; après 1920 Giraudoux était hors de toute influence des milieux littéraires et même de la mode littéraire, il découvrait Nerval et ne lisait pas Cocteau; enfin ses jeux, si jeux il y a, n'ont rien à voir avec ceux de ses contemporains, ils sont à la fois infiniment plus scolaires d'esprit et plus libres d'allure.

Il est sensible que la connaissance de Giraudoux, fort difficile en elle-même, ne progressera qu'après l'établissement d'un *consensus* sur son importance et sa valeur. Or ce *consensus* semble exiger une définition qui elle-même ne pourrait être formulée qu'à partir de cette entente : on voit le cercle vicieux. Giraudoux fut-il un « fantaisiste » de 1910, un anachronique auteur d'idylles, un romantique allemand enlisé dans les grâces françaises, un esthète un peu scolaire, un amateur d'euphuismes puisés à toutes les sources et occasionnellement renouvelés, ou encore un être singulier qui, sans aucune liaison avec l'époque historique et littéraire où il vécut, exprima avec réserve, délicatesse, quelque préciosité apparente et une atroce pudeur, le léger mépris et l'impossible désir d'évasion que ressentent devant la réalité les natures fines qui ne savent pourtant pas se révolter? L'histoire littéraire mettra assez longtemps à le dire.

René Marill **ALBÉRÈS**

Études sur le théâtre français contemporain — VIII (suite) (1)

B. — LA COMÉDIE LÉGÈRE

La comédie légère, spécialité bien parisienne, avait connu une vogue exceptionnelle avant la première guerre mondiale. Flers et Caillavet, Capus, Donnay, Lavedan régnèrent sur les boulevards jusqu'en 1914, en offrant d'aimables divertissements à un public de grands bourgeois et d'aristocrates, membres du Jockey-Club : ingéniosité, élégance, scepticisme indulgent, habile dosage du rire, de l'émotion et de la sensualité, caractérisent ce théâtre volontairement superficiel, voire artificiel, en parfaite harmonie avec une époque pleine d'insouciance et d'euphorie. Après 1914, la comédie légère tend à perdre l'audience du public cultivé, car de nouvelles couches sociales, formées en particulier d'anciens artisans devenus industriels, assistent aux spectacles du Gymnase, des Variétés ou du Vaudeville. Tandis que des commerçants de théâtre, comme Gandéra, Hennequin, Vautel, Veber, Fauchois et, à un niveau un peu supérieur, Mirande, font les délices de ce nouveau public en flattant ses goûts un peu vulgaires, quelques maîtres incontestés de la scène comique avant guerre tentent de se maintenir en rajeunissant légèrement leurs anciennes formules : Capus fait jouer en 1920 sa dernière pièce, *La Traversée ;* Tristan Bernard écrit *Un Perdreau de l'année* (1926), puis *Jules, Juliette et Julien* (1929); Robert de Flers, associé à Francis de Croisset après la mort de Caillavet, fait applaudir *Les Vignes du Seigneur* (1923), *Les Nouveaux Messieurs* (1925) et *Le Docteur Miracle* (1926). Cependant, deux auteurs devaient donner un nouvel éclat à la comédie légère pendant l'entre-deux guerres : Sacha Guitry, qui avait débuté avant 1914, et Jacques Deval.

SACHA GUITRY (1)

L'essentiel de la production étonnamment féconde de Sacha Guitry est constitué par ses comédies légères, le plus souvent en trois actes assez courts *(La Jalousie, Faisons un rêve, Mon*

---

(1) Rappel biographique. — Né à Saint-Pétersbourg en 1885, Sacha Guitry débuta très jeune comme auteur dramatique, mais ses premières pièces, écrites de 1902 à 1907, *Le Page, Nono, Le Kwrtz, Yves le Fou, Chez les Zoaques, Les Nuées, La Crise, La Clef*, ne sont guère prises au sérieux par la critique. Peu à peu, Guitry triomphe des résistances : *Le Veilleur de nuit* (1911), *Un beau Mariage* (1911), *La Prise de Berg-op-Zoom* (1912), *La Pélerine écossaise* (1913) séduisent les critiques les plus réfractaires; en 1914, la Comédie-Française joue *Les deux Couverts. La Jalousie*, acclamée en 1915 aux Bouffes-Parisiens, inaugure la période glorieuse de la carrière de Guitry, marquée par une production surabondante *(Faisons un rêve*, 1916; *L'Illusionniste*, 1917; *Mon Père avait raison*, 1919; *Le Comédien*, 1920; *Je t'aime*, 1920; *Le Grand-Duc*, 1921; *Jacqueline*, 1921; *L'Amour masqué*, 1923; *On ne joue pas pour s'amuser*, 1925; *Un Miracle*, 1927; *Désiré*, 1927; *Mariette*, 1928). Pendant cette période, Sacha Guitry écrit toute une série de comédies historiques, où il évoque les épisodes marquants de la vie de quelques personnages célèbres : *Jean de la Fontaine* (1917), *Deburau* (1918), *Pasteur* (1919), *Béranger* (1920), *Mozart* (1925), *Franz Hals ou l'Admiration* (1931). A partir de 1930, la vogue de Guitry commence à baisser *(Françoise*, 1932; *Châteaux en Espagne*, 1933; *Un tour au Paradis*, 1933; *Le Renard et la Grenouille*, 1933; *Quand jouons-nous la comédie?*, 1935; *Geneviève*, 1936; *Le Mot de Cambronne*, 1936; *Quadrille*, 1937; *Un Monde fou*, 1938). Pendant la guerre 1939-40 et les quatre ans d'occupation, Guitry écrivit plusieurs pièces qui furent, sauf une, (*N'écoutez pas, Mesdames*, 1943) interdites par la censure. Arrêté à la Libération et incarcéré à Drancy, il fut mis en liberté provisoire en octobre 1944 et l'examen de son dossier aboutit à une ordonnance de non-lieu définitive en 1947. Guitry fit sa rentrée au théâtre en 1948 avec *Le Diable boiteux*, suivi par *Aux deux Colombes, Tu m'as sauvé la vie* et *Toâ*. Sacha Guitry est aussi l'auteur de nombreux films *(Le Roman d'un Tricheur, Les Perles de la Couronne, Remontons les Champs-Elysées*, etc.) et de mémoires *(Si j'ai bonne mémoire, Quatre ans d'occupations)*. Il est mort, après une longue maladie, en 1957.

Père avait raison, Désiré). Ces œuvres portent toutes le sceau de leur auteur, qui a eu une façon bien à lui de concevoir l'esprit boulevardier. Estimant sans doute que le sujet d'une pièce est indifférent, Guitry choisit un thème extrêmement mince : « Ce que j'appelle un point de départ, affirme-t-il, est souvent une très petite idée... Il m'est arrivé de composer tout un scénario pour avoir entendu une simple réflexion qu'une personne avait laissé échapper devant moi ». Parfois, en effet, c'est une observation narquoise ou une sorte de « moralité » qui donne le branle à son imagination; ainsi, son premier grand succès, *La Jalousie,* semble avoir été construit sur le vieux dicton populaire : « c'est le mari jaloux qui fait la femme infidèle ». Ailleurs, Guitry exploite un incident plaisant : une jeune femme, Odette, demande un valet de chambre à un bureau de placement; un homme se présente, Désiré, qui donne comme référence le nom d'une princesse russe. Il semble faire l'affaire, mais, à la suite d'un coup de téléphone à la princesse, Odette se ravise. Désiré tient à se justifier : il n'est pas un voleur; il a eu seulement le tort de se laisser aller avec sa patronne à un geste un peu trop familier, mais la leçon lui a servi et « d'ailleurs, Madame n'a rien à craindre, elle n'est pas son type » : amusée et un peu piquée au vif, Odette engage ce curieux domestique : tel est le thème du premier acte de *Désiré.* Guitry prend aussi volontiers comme « point de départ » une petite aventure vaudevillesque à la Feydeau : par exemple, au cours d'un dîner chez des amis, un avocat remarque une jolie femme et apprend que son mari ne sera pas libre le lendemain à partir de quatre heures; alors il se dit : « Si je leur demande de venir tous les deux demain chez moi, à quatre heures moins un quart, et si je ne suis pas là, je suis sûr qu'à quatre heures moins cinq cet homme s'en ira... et je suis presque sûr que, elle, elle restera ». Il « risque le coup » et le coup réussit : c'est sur ce mince canevas que Guitry brode *Faisons un rêve.* La donnée de *Je t'aime* est peu différente : Georges a été séduit par le charme de Denise au cours d'un concert où elle jouait — d'ailleurs mal — de la harpe, chez des amis, les Berny. Payant d'audace, il lui téléphone de chez ses amis pour l'inviter à dîner, en affirmant qu'il s'agit d'une bonne œuvre et que les Berny seront là. Il prendra soin, en temps voulu, d'écrire lui-même une lettre signée de ses amis qui, bien entendu, ne pourront pas venir dîner. Dans certains cas, Sacha Guitry pousse la désinvolture jusqu'à se dispenser d'imaginer une intrigue; comme il le fait dire à un personnage à la fin d'une de ses comédies : « Il faut que la critique puisse dire : ce n'est pas une pièce... il ne se passe rien ». Aussi, pouvait-on lire dès 1913 dans *le Mercure* cette curieuse analyse, signée par Paul Léautaud, de *La Pélerine écossaise* de Guitry : « On se lève le matin, on prend son café au lait en lisant les journaux, le mari faisant part à sa femme des nouvelles à peu près sensationnelles. On a des chiens qui donnent de petits soucis... Des voisins arrivent, puis un voisin ou un autre. On a des paroles, des gestes, quelques pensées. Puis c'est le déjeuner, puis la journée qu'on passe à ceci ou à cela. Le soir arrive, on dîne, encore un peu de conversation, et on va se coucher. Si vous cherchez ce qui s'est passé dans toute cette journée, vous ne trouverez rien » (1).

Quant aux protagonistes de ces comédies légères, ils sont pour la plupart bâtis sur le même patron : ce sont, d'une part, des célibataires, vivant un peu en marge de la société, dépensiers, amoraux, veules et paresseux — si par hasard ils ont un métier, ce sont de préférence des architectes, des avocats ou des peintres, ce qui n'est pas très flatteur pour ces professions — d'autre part, des jeunes femmes jolies et frivoles, élégantes et fines, sans être obligatoirement spirituelles; un trait commun rapproche ces représentants des deux sexes : ils sont à peu près uniquement préoccupés des plaisirs de l'amour. Souvent, d'ailleurs, Guitry se contente de mettre en scène — en dehors de quelques comparses et de quelques domestiques fidèles et jamais sots — « Lui » (ou « L'Amant ») et « Elle ». Si « Elle » changeait, au moins d'apparence physique, selon les vicissitudes des destinées matrimoniales de l'auteur, « Lui » restait à peu près identique à lui-même : « Quelqu'un paraît, lit-on dans *Faisons un rêve.* C'est Lui... heureux de vivre, content des autres, enchanté de soi ». Il « paraît » en effet dans son salon-bureau, dont les murs sont ornés de Cézanne, de Renoir, de Manet, de Monet ou de Degas; des objets d'art sont exposés dans une vitrine; il y a des fleurs dans tous les vases, des vases dans tous les coins. « Lui » porte un veston d'intérieur de velours — noir, vert, prune ou gris pintade — et un pantalon rayé, une ample régate de satin noir qui tranche sur la pochette éblouissante et sur les vastes manchettes à la Balzac; il a le nez chaussé de grosses lunettes d'écaille sombres, de grosses bagues aux doigts. Les mains vigoureusement enfoncées dans ses poches, il marche, le front pensif, fait entendre un murmure profond, lance un clin d'œil vers la salle, cherche ses cigarettes, les

---

(1) On comprend que Guitry ait acheté la lettre où Alfred de Musset s'écrie : « A quoi bon autre chose que rien? Est-ce que vous l'avez oublié? Rien. Vive rien. Il n'y a que cela au monde ». Cette même absence d'intrigue apparaît encore dans *Mon Père avait raison,* qui n'est qu'une conversation d'un ton confidentiel, entre un vieux père et son fils, sur l'art d'être heureux à la Sacha Guitry, art fait d'inébranlable égoïsme, épanoui dans le bien-être et réfractaire à toute contrainte.

trouve sur une petite table, en allume une, jette négligemment l'allumette par-dessus ses épaules, vaporise du parfum sur le divan — qui deviendra bientôt un lit — puis, passant près d'un vase fleuri, il y cueille une rose qu'il met à sa boutonnière; il cherche alors un numéro de téléphone, décroche ou plutôt arrache le récepteur, dont il tire interminablement le fil en arpentant la pièce de long en large, ou encore il prend fiévreusement son stylo et inscrit une somme, avec beaucoup de zéros, sur son carnet de chèques (tant pis s'il n'y a pas de provision !) Mais voici qu'« Elle » paraît à son tour : il la regarde; elle lui plaît et il trouve sa robe ravissante. « Sa main gantée est posée sur le bras du fauteuil qu'elle occupe. Il se met à genoux près d'elle, sans faire de bruit, et il pose un baiser sur cette main ». Alors, il commence à lui parler de sa belle voix de bronze, « avec une extrême volubilité », tour à tour primesautier, désinvolte, ingénu, impertinent, persifleur, fantasque, extravagant, mais sans jamais se départir « d'une bonne humeur inaltérable », car « ce n'est pas un homme d'esprit qui parle, c'est un homme gai qui improvise pour son plaisir une déclaration d'amour ».

Sur le canevas choisi, Sacha Guitry bâtit trois, quatre ou cinq petits actes, aussi rapides que des tours de marionnettes; il combine — quand il veut bien s'en donner la peine — quelques péripéties habilement agencées et, tout en musant, fait admirer au spectateur la souplesse de ses jongleries. Les scènes, filées avec une allégresse nonchalante, sont fertiles en rebondissements cocasses ou en aimables vagabondages en marge du thème initial. Les boutades, les paradoxes, les répliques prestes et étincelantes arrivent en rangs pressés, ainsi que les mots d'esprit, bulles de savon qui s'irisent aux feux de la rampe; et le spectateur a droit aussi au numéro de l'auteur, à son morceau de bravoure, ample tirade débitée avec une faconde de bonimenteur, dans un caquetage étourdissant, et tout au long de laquelle Sacha Guitry s'attaque aux grands problèmes de l'humaine condition, bousculant avec une triomphale impertinence préjugés, convenances ou principes sacro-saints de la morale traditionnelle.

Une fois qu'il a réussi à développer son mince sujet au moins jusqu'à la limite des trois actes, Guitry termine sa pièce avec la même désinvolture qui a présidé à sa mise en train. « Lui » et « Elle » se marient parfois et si « Lui » est architecte, il bâtira lui-même la maison de leurs rêves, qui aura des chances d'être plus solide que leur amour *(Je t'aime)*; mais si « Elle » est mariée, il oubliera bien vite qu'il lui avait suggéré, dans la chaleur du désir, de demander le divorce pour l'épouser et il se contentera de goûter en sa compagnie deux jours d'étreintes voluptueuses, après avoir éloigné l'importun mari grâce à quelque subterfuge un peu gros *(Faisons un rêve)*. Souvent aussi Guitry termine sa pièce par une pirouette qui fait apparaître l'ironie du destin ou qui tourne en dérision la misère des sentiments humains : ainsi, Désiré, domestique racé et d'une grande noblesse d'âme, après avoir troublé sa patronne et lui avoir déclaré son amour, lance cette phrase en guise d'adieu : « Ah ! c'est pas possible, le bon Dieu a dû me f... le cœur d'un autre ! » *(Désiré)*. Au dernier acte de *La Jalousie*, Albert, qui était convaincu de l'infidélité de sa femme, lorsqu'elle l'assurait de sa fidélité, est persuadé qu'elle lui reste fidèle, quand elle lui a fait l'aveu de son infidélité.

A considérer l'ensemble de la carrière de Sacha Guitry, il faut bien convenir qu'aucun auteur dramatique n'a été, entre les deux guerres, plus adulé que lui non seulement du public parisien, mais des touristes étrangers et des provinciaux de passage à Paris; aucun n'a suscité pendant une vingtaine d'années de louanges plus dithyrambiques de la part de ses thuriféraires : enchanteur, prodigieux magicien, merveilleux illusionniste, prince de l'esprit français. Robert de Flers écrivait : « Je ne pense pas qu'on ait jamais uni plus de fantaisie à plus de vérité ». Quant à Lugné-Poe, il n'hésitait pas à sacrer les Guitry, père et fils, « une fortune nationale ». Pour situer le talent de Sacha ou plutôt son génie, les critiques n'évoquaient pas seulement Régnard, Pailleron, Banville, Labiche, Sardou, mais Marivaux, Beaumarchais, Musset et... Molière. A l'opposé, du fait que son attitude durant l'occupation avait pu être discutée, du fait aussi que son inspiration s'était vers la même époque sensiblement appauvrie, certains de ses détracteurs en arrivaient à dénier toute valeur à son œuvre et à tourner en ridicule l'inanité de son infatigable production. Au vrai, Guitry ne méritait ni cet excès d'honneur, ni cette indignité... nationale ou autre.

Pour l'apprécier avec impartialité, il ne faut jamais perdre de vue que Sacha Guitry est moins un auteur qui joue ses pièces qu'un acteur qui écrit ses rôles. Fils d'un comédien illustre, qui régna longtemps sur les boulevards, il a sucé le théâtre avec le lait. Il n'a vécu, respiré qu'au théâtre et par le théâtre; acteur permanent à la ville comme à la scène, il a toujours tout ramené à l'optique des planches. Alors que le commun des mortels cherche au théâtre une image de la vie, Sacha Guitry, d'instinct, a cherché dans la vie une image du théâtre : il a vu dans sa famille et dans son entourage des personnages de comédies, dans ses aventures sentimentales des sujets de comédies. Comme le remarquait le Commissaire du gouvernement qui a rédigé en sa faveur une ordonnance de non-lieu en 1947 : « Il n'est chez lui que dans un décor et n'est naturel qu'en



Paul Bernard et Hélène Perdrière dans *L'Age de Juliette*, de Jacques Deval.

jouant... Un roi de l'attitude, un prince du geste... D'où son besoin, comme d'oxygène, de public; et, hors de scène, de l'adulation et des faveurs du monde et de ses puissants. Il n'a eu de vie qu'exhibée ».

Si ce privilège d'être une sorte d'incarnation du théâtre explique bien les défauts de l'homme, en particulier l'hypertrophie presque monstreuse du moi et une impudeur totale dans l'étalage des sentiments, il nous livre aussi le secret de la réussite de l'auteur : un sens inné de la scène et du mouvement scénique. Son aisance incomparable, sa fraîcheur de touche, ses saillies cocasses ou mêmes ébouriffantes emportées dans un rythme étonnant de naturel, composent un spectacle plein d'attrait. Si quatre ou cinq des comédies légères de Guitry restent le meilleur de son œuvre, quelques-unes de ses comédies biographiques, *Mozart* en particulier, sont de brillantes fantaisies, d'un art agile et sûr dans sa facilité. Ajoutons que Guitry a su, à l'occasion, faire preuve d'une certaine vigueur psychologique dans les rares drames qu'il a écrits : *Françoise*, *Geneviève* et surtout *Jacqueline*. Le personnage de Berton, dans *Jacqueline*, un financier profondément amoureux, mais qui ne peut faire naître chez celles qu'il aime que la peur et même l'épouvante, est peint avec perspicacité, en traits forts et ramassés.

Comment se fait-il pourtant que l'œuvre de Sacha Guitry n'ait exercé aucune action sensible sur le théâtre contemporain et que, dès à présent, ses chances de survie paraissent assez minces? D'abord, Guitry n'a pas eu la volonté de discipliner son indiscutable facilité. Il y a un déchet considérable dans cette production surabondante : que d'œuvrettes d'une extrême ténuité, inconsistantes et creuses, dont la trame se détend très vite, dont le texte s'amincit et s'amenuise au fil des actes ! Que de mots d'esprit faciles ou même de gros calembours, dignes tout au plus des almanachs spécialisés ou de M. Loyal quand il s'adresse, au cirque, à ses garçons de piste ! Et combien Guitry aurait eu intérêt à méditer le conseil de Voltaire : « Il ne faut pas qu'un personnage de comédie songe à être spirituel; il faut qu'il soit plaisant malgré lui, et sans croire l'être ».

De plus, Sacha Guitry s'est révélé incapable de mettre en scène le monde de sa génération. Nul théâtre n'est plus inactuel que le sien, non seulement hors de son temps, mais souvent même hors du temps. « Tout ce qui s'est passé au théâtre, affirme Robert Kemp, M. Sacha Guitry l'a ignoré... Il a continué de se peindre, de jouer les Tabarins de salon, toujours en scène, à l'écart de nos inquiétudes et des efforts des autres... Cette œuvre ne s'unit à rien. On n'y respire pas l'air dont nous vivons; elle dort dans le vase clos où M. Sacha Guitry la caresse, devant son miroir, le téléphone à portée de la main, ficelée en spirales par la fumée des cigarettes ». Et pourtant, si l'on y réfléchit bien, c'est peut-être l'inactualité même de ce théâtre qui contribua le plus à son étonnant succès; Guitry offrait une agréable diversion à des spectateurs encore secoués par la première guerre mondiale ou angoissés par les problèmes qui se posaient dans les années qui précédèrent la seconde guerre mondiale : son impertinence d'enfant gâté, le feu roulant de son insouciante gaîté leur procuraient quelques heures d'oubli. Mais aujourd'hui le décalage entre l'univers de Sacha Guitry et celui dans lequel nous vivons est vraiment trop marqué : son théâtre, peuplé d'oisifs et de noceurs du type 1900, nous paraît aussi lointain et rend un son aussi faux que celui d'un Alfred Capus ou d'un Henri Lavedan.

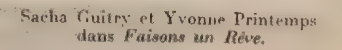
JACQUES DEVAL

Dès la première pièce de Jacques Deval, *Une faible Femme*, le critique Georges de Pawlowski signalait : « M. Jacques Deval paraît hésiter entre deux voies différentes, celle du talent et celle du succès ». La voie du talent, c'est celle qui n'hésite pas à heurter, à provoquer le public, c'est la voie d'Henry Becque, c'est celle de Jacques Deval, auteur satirique âpre et fort. La voie du

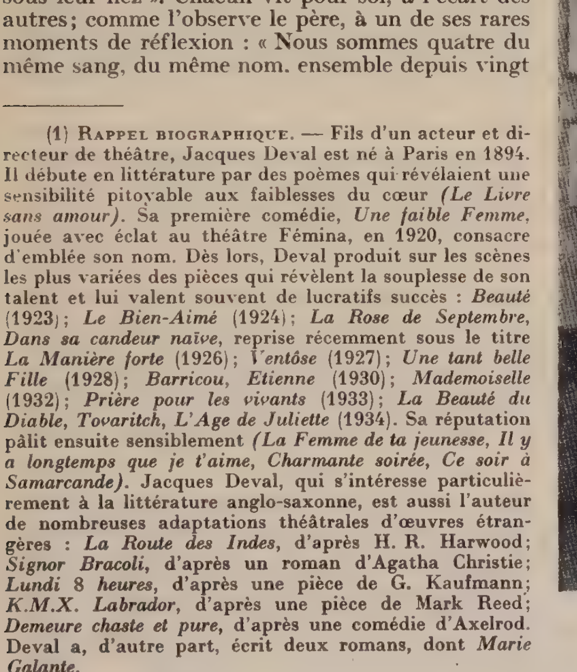
succès. c'est la voie de Flers et Caillavet, de Sacha Guitry, c'est celle de Jacques Deval, auteur de comédies brillantes, mais faciles et souvent conventionnelles (1).

Indiscutablement. Deval avait le tempérament d'un auteur satirique qui voit les choses telles qu'elles sont ou plutôt pires qu'elles ne sont et l'on put croire. de 1930 à 1933. période où il écrivit coup sur coup *Etienne*, *Mademoiselle* et *Prière pour les vivants* que, conscient d'avoir trouvé sa vraie voie, il avait décidé de ne plus faire aucune concession au public des boulevards et de se consacrer à des comédies de mœurs et de caractères, pénétrantes et amères.

Sans pitié pour son temps, Jacques Deval semblait tout particulièrement attiré par le thème de la famille bourgeoise, qu'il représentait comme une école d'égoïsme et d'hypocrisie. Ainsi, le personnage de Lebarmécide, dans *Etienne*, incarne sous une forme un peu caricaturale l'hypocrisie de certains petits bourgeois; chef du service des réclamations aux Galeries Réaumur, M. Lebarmécide a toutes les apparences du bourgeois exemplaire : il porte un veston noir bordé, un pantalon rayé et il s'exprime, devant les siens, avec une dignité et une emphase prudhommesques; mais ce parangon de vertu est en fait un père sordidement égoïste doublé d'un époux volage, qui court le cotillon et mène au dehors une vie de débauche. La peinture est plus pessimiste et plus sèche dans *Prière pour les vivants*, une pièce découpée en dix tableaux, qui déroule le panorama de trois générations de la famille Massoubre. dont le protagoniste est un ingénieur, lui aussi très digne en apparence, mais qui cache un fond de cruauté et de vilenie et qui se dégrade à mesure qu'il prend de l'âge, jusqu'à sombrer dans l'érotisme sénile. Dans *Mademoiselle* enfin, pièce inscrite depuis peu au répertoire de la Comédie-Française, Jacques Deval nous présente une famille de grands bourgeois parisiens qui, sans être à proprement parler désunie, se désagrège peu à peu du fait de l'égoïsme et de la légèreté inconsciente de ses membres. Le fils, peu soucieux de se préparer à une carrière, passe le plus clair de son temps à « la faculté d'Auteuil ou de Longchamp »; la fille, évaporée, est abandonnée à la merci d'un bellâtre qui lui fait un enfant; cependant le père, avocat hâbleur, et la mère, véritable monstre de frivolité, « sont bien trop préoccupés d'eux-mêmes pour voir ce qui se passe sous leur nez ». Chacun vit pour soi, à l'écart des autres; comme l'observe le père, à un de ses rares moments de réflexion : « Nous sommes quatre du même sang, du même nom. ensemble depuis vingt


Sacha Guitry et Yvonne Printemps dans *Faisons un Rêve*.




(1) Rappel biographique. — Fils d'un acteur et directeur de théâtre, Jacques Deval est né à Paris en 1894. Il débute en littérature par des poèmes qui révélaient une sensibilité pitoyable aux faiblesses du cœur *(Le Livre sans amour)*. Sa première comédie, *Une faible Femme*, jouée avec éclat au théâtre Fémina, en 1920, consacre d'emblée son nom. Dès lors, Deval produit sur les scènes les plus variées des pièces qui révèlent la souplesse de son talent et lui valent souvent de lucratifs succès : *Beauté* (1923); *Le Bien-Aimé* (1924); *La Rose de Septembre, Dans sa candeur naïve*, reprise récemment sous le titre *La Manière forte* (1926); *Ventôse* (1927); *Une tant belle Fille* (1928); *Barricou, Etienne* (1930); *Mademoiselle* (1932); *Prière pour les vivants* (1933); *La Beauté du Diable, Tovaritch, L'Age de Juliette* (1934). Sa réputation pâlit ensuite sensiblement *(La Femme de ta jeunesse, Il y a longtemps que je t'aime, Charmante soirée, Ce soir à Samarcande)*. Jacques Deval, qui s'intéresse particulièrement à la littérature anglo-saxonne, est aussi l'auteur de nombreuses adaptations théâtrales d'œuvres étrangères : *La Route des Indes*, d'après H. R. Harwood; *Signor Bracoli*, d'après un roman d'Agatha Christie; *Lundi 8 heures*, d'après une pièce de G. Kaufmann; *K.M.X. Labrador*, d'après une pièce de Mark Reed; *Demeure chaste et pure*, d'après une comédie d'Axelrod. Deval a, d'autre part, écrit deux romans, dont *Marie Galante*.

ans et unis depuis vingt ans par la plus étroite indifférence, par la plus intime inattention ». Tranchant sur ces êtres écervelés et farfelus, Jacques Deval peint en traits fouillés un personnage de vieille fille pauvre, « Mademoiselle », une « recluse laïque, au visage éteint, vêtue sèchement d'étuis de tons moroses ». Profondément marquée par toute une vie de gouvernante mercenaire, avare, dure et pourtant possédée par un obscur besoin de se dévouer passionnément, Mademoiselle sent brusquement s'éveiller en elle le sentiment maternel avec d'autant plus d'impétuosité farouche qu'il a été longtemps refoulé. Cette étude d'âme est proprement remarquable et la pièce, où l'observation, l'humour et l'émotion sont habilement dosés, n'est pas loin d'être un authentique chef-d'œuvre.

Mais Jacques Deval a, le plus souvent, préféré sacrifier ses dons indiscutables de psychologue et de satirique aux exigences d'un théâtre plus facile et sans doute plus rémunérateur. Ses comédies légères (1) qui représentent quantitativement l'essentiel de sa production, ne se signalent pas par l'originalité des sujets. Tantôt il peint les faiblesses de l'amour : ainsi, *Une faible Femme* expose, après Corneille, Marivaux, Lesage entre autres, le cas d'une jeune veuve courtisée par deux hommes; *Le Bien-Aimé* — qui pourrait aussi bien s'intituler « Un Homme faible » — décrit « l'angoisse sentimentale » d'un homme qui s'est marié à une jeune femme, mais qui garde le souvenir obsédant d'une maîtresse plus âgée (on pense à *Sapho* d'Alphonse Daudet ou à *La Femme nue* d'Henry Bataille). Tantôt, au contraire, il peint l'amour héroïque; *La Rose de Septembre* traite l'éternel conflit entre le devoir et la passion : un homme d'âge mûr s'éprend de sa filleule, pour qui il croyait n'avoir qu'une affection paternelle, mais, au bord de la faute, il se ressaisit héroïquement; *Une tant belle Fille* reprend le non moins éternel conflit de l'amour et de l'amitié : deux anciens officiers de marine, liés par une affection profonde, s'éprennent ensemble d'une jeune femme, mais se sacrifient plutôt que de s'affronter en adversaires irréductibles. *Ventôse* utilise le thème romanesque assez usé de la fille de grands industriels réactionnaires qui s'amourache du chef des révolutionnaires. *Tovaritch* exploite, après Abel Hermant, Francis Carco, Joseph Kessel, Alfred Savoir, le sujet rebattu entre tous des princes russes en exil : un couple d'anciens aristocrates de la famille impériale russe est contraint, par les malheurs de l'exil, de servir comme maître d'hôtel et femme de chambre chez un député socialiste, nouveau riche. Si Jacques Deval s'est visiblement peu soucié d'imaginer des sujets inédits, il ne s'est guère préoccupé non plus de renouveler le personnel de la comédie d'amour : il oppose parfois un homme à deux femmes *(Le Bien-Aimé)*, mais il semble préférer la formule inverse, deux hommes et une femme *(Une tant belle Fille, Une faible Femme, La Manière forte)*. Le schéma de ces deux dernières comédies est à peu près identique : la femme, faible contre les tentations, est envoûtée sensuellement par l'un des deux hommes, champion sportif ou séducteur traditionnel sûr de son pouvoir, mais elle se sent attirée sentimentalement par l'autre, artiste délicat et tendre.

On se doute que l'étude des caractères ou des mœurs reste délibérément superficielle dans des pièces dont les sujets sont aussi rebattus et les personnages taillés sur un patron aussi usé. De fait, Jacques Deval se laisse détourner de l'observation exacte de la vie et, pour plaire au grand public des boulevards, cède aux tentations d'une dramaturgie assez conventionnelle : scènes d'émotion à la sentimentalité à fleur de peau, pathétique de mélodrame, coups de théâtre à la Sardou et dénouement résolument optimiste, parce qu'il est de bon ton de ne pas assombrir la fin de soirée du spectateur.

Cependant Jacques Deval a visiblement cherché un élément d'intérêt dans une formule assez inédite de mélange des tons et des genres. Son domaine, c'est le badinage léger, la fantaisie gracieuse qui se teinte d'un soupçon d'émotion et d'une pointe de perversité, avec de-ci de-là quelques petits traits de caricature à la Henri Monnier ou à la Labiche. Cet art léger, élégamment sensuel et libertin, fait penser à certains divertissements du XVIII[e] siècle, signés par Crébillon ou Carmontelle. D'autre part, Deval se plaît à entrelacer ou à superposer les genres dramatiques : son pessimisme veut être souriant, son comique amer; Labiche tente de colla-

(1) En fait, l'étiquette de comédie légère ne convient strictement qu'à des pièces comme *Une faible Femme* ou *La Manière forte*. Très souple, Jacques Deval s'est adapté à tous les publics; il semble même s'être ingénié à satisfaire les exigences propres à la clientèle de chaque scène parisienne : ainsi, au théâtre Marigny, où régnait la comédie vaudevillesque, il faisait jouer *Beauté;* à la Renaissance, où l'on goûtait le romanesque, *Le Bien-Aimé;* à l'Athénée, plutôt spécialisé dans le spectacle de famille sentimental et honnête, *La Rose de Septembre;* au théâtre Antoine, où l'on s'orientait volontiers vers la comédie dramatique, *Une tant belle Fille;* au théâtre Saint-Georges, qui montait des comédies bourgeoises satiriques, *Etienne* et *Mademoiselle*. Les comédies légères proprement dites ont été représentées sur les scènes parisiennes dont c'était la spécialité : *Une faible Femme*, au théâtre Fémina; *La Manière forte*, à la Comédie Caumartin, puis, récemment, aux Variétés.

borer avec Schopenhauer. Ce curieux dosage apparaît même dans ses pièces satiriques les plus fortes : ainsi, dans *Prière pour les vivants*, Deval fait alterner l'âpreté, voire la férocité, avec la bonne humeur; dans *Etienne*, la comédie de caractères et de mœurs est coupée par des scènes d'une outrance caricaturale de farce et *Mademoiselle* ressemble, selon un critique, à « un cocktail pervers de liqueurs comiques et tragiques ». Mais c'est surtout dans ses comédies du boulevard que Deval recourt au mélange des genres : il écrit une tragédie racinienne à dénouement optimiste *(Le Bien-Aimé)*, une pièce révolutionnaire avec des situations et des types de vaudeville *(Ventôse)*; partant d'un sujet cornélien, il en fait une comédie sentimentale et fantaisiste, avec airs de fandango et partie de colin-maillard *(La Rose de Septembre)*; il traite, sur le ton d'un conte de fées, un sujet sinistre : la tentative de suicide de deux adolescents que leurs parents, nouveaux Capulets et Montaigus, refusent l'un à l'autre *(L'Age de Juliette)*. *Tovaritch* commence sur le ton d'un opéra-bouffe ou d'un vaudeville plein de fantaisie et d'insouciance, puis brusquement tourne au débat d'idées, opposant la Russie de 1934 à celle de jadis; sur un titre de vieille chanson, *Une tant belle Fille* traite un sujet de tragédie en comédie ironique, pour finir en mélodrame. En fait, Jacques Deval semble avoir confondu le mélange des genres avec la dissonance des tons : ses perpétuelles ruptures d'équilibre sentent trop la gageure et produisent sur le spectateur un effet aussi désagréable que la douche écossaise; des répliques brillantes à la Capus nuisent à la montée de l'émotion, de même qu'une subite élévation de ton fait perdre à telle pièce son animation joyeuse.

Ces réserves faites, il reste que Jacques Deval est l'un de nos dramaturges contemporains les plus heureusement doués. Dès ses débuts, il se révéla un technicien très adroit; ce sens inné du théâtre s'explique sans doute chez lui, comme chez Guitry, par l'hérédité paternelle. Deval agence minutieusement ses pièces dans leurs détails comme dans leur ensemble. Chaque scène est filée avec une précision huilée : les ressorts fonctionnent au moment voulu; les effets se produisent à l'endroit où ils portent le plus. De même, chaque acte a les proportions et la densité qui conviennent, tandis que l'ensemble de la pièce est entraîné dans un mouvement ascendant, avec une sorte d'allégresse juvénile, qui est la marque propre de l'auteur. Enfin le dialogue, chez Deval, tout en étant élégant et soigné, reste en général naturel et juste; il est émaillé de répliques spirituelles ou mordantes qui font balle (ainsi, dans *Etienne*, le fils dit à sa mère, en parlant de son très digne père : « Quand il t'embrasse, il a l'air de coller un timbre » et Lebarmécide réplique, péremptoire, à Étienne, qui lui annonce avec fierté qu'il a été troisième en allemand : « Donc, tu peux être premier »). Mais ce qui caractérise essentiellement le dialogue chez Deval, c'est son étonnante souplesse; comme le remarquait récemment Marcel Achard, à propos de la reprise de *Mademoiselle* à la Comédie-Française, le style de Jacques Deval « s'assouplit ou se durcit suivant l'histoire qu'il raconte; il cabriole ou atteint une sérénité classique ».

PAUL SURER.

Le problème de la culture dans la latinité chrétienne du IIIe au VIIe siècle

La rencontre progressive du christianisme et de la culture antique constitue un fait cardinal dans l'histoire intellectuelle de l'Occident. Il faut se garder de le mettre trop étroitement en parallèle avec l'évolution des rapports entre les chrétiens et le pouvoir impérial. Car l'ampleur de ce problème dépasse largement les limites chronologiques de l'Empire, a fortiori celles de la littérature latine chrétienne au sens strict. Et l'on simplifierait gravement une réalité qui n'a pas cessé d'évoluer, si l'on pensait que les questions posées par cette rencontre ont reçu leur réponse définitive, à la suite de la conversion de Constantin, dans le climat nouveau de l'Empire chrétien.

Deux siècles après saint Augustin, l'étude de la culture d'Isidore de Séville († 636) permet de constater une nouvelle phase de cette évolution. Le témoin le plus qualifié de la vie intellectuelle au VIIe siècle wisigothique a poursuivi d'une manière à la fois traditionnelle et originale les recherches des grands auteurs chrétiens du IVe siècle. Des derniers livres de la Bible à Grégoire le Grand, les *auctores* dont il se réclame couvrent ces six siècles pendant lesquels l'affrontement avait peu à peu fait place au dialogue. Vivant dans la familiarité d'esprits si divers, Isidore a pour ainsi dire revécu, dans l'expérience de sa propre culture, les attitudes successives des chrétiens en face du problème. Riche de ce long passé, il apparaît dans sa conception de la culture comme l'héritier vivant de la tradition littéraire judéo-chrétienne.

Dans la mesure même où les plus grandes œuvres du IVe siècle latin l'y invitaient, il n'a pas ignoré la préhistoire du problème : la naissance et l'épanouissement de ce que l'on pourrait appeler l'esprit d'Alexandrie, largement ouvert à la civilisation hellénistique, dans la rencontre du judaïsme et de l'hellénisme. Lecteur de Tertullien et de Cyprien, il n'a pas été moins attentif à la leçon d'ascèse intellectuelle qu'il trouvait dans les premiers écrivains de la latinité chrétienne, au siècle des persécutions. Mais sa dette envers les maîtres du IVe siècle est la plus considérable. Ambroise, Hilaire, et surtout Jérôme et Augustin, chacun avec une formation et un tour d'esprit différents, lui avaient laissé le témoignage de synthèses authentiques. Il a su méditer aussi leur effort de sympathie profonde pour les valeurs de la culture antique. Ainsi considérées à partir du VIIe siècle espagnol, les grandes perspectives de cette évolution se dégagent avec plus de netteté. Et replacé dans le mouvement de cette tradition, Isidore n'en apparaît plus l'héritier passif : il l'enrichit à son tour d'un nouvel apport.

DU CONFLIT PRIMITIF AUX PREMIÈRES SYNTHÈSES

La littérature chrétienne ne jaillit point tout armée, au début du IIIe siècle, du calame de Tertullien et de Minucius Félix (1). Pas plus que la littérature romaine à ses débuts, elle ne peut être entendue sans la connaissance d'un précédent grec. L'une et l'autre commencent par un travail modeste de traduction — qu'il s'agisse des fragments les plus anciens de l'*Itala* ou des vers de Livius Andronicus. A vrai dire, cette tâche engage déjà de manière implicite les problèmes d'une culture latine chrétienne, née sous la pression d'une exigence pratique. Les « cardeurs » et les « foulons » méprisés par Celse — toutes les petites gens convertis au christianisme — éprouvent le besoin urgent d'accéder en latin, comme jadis les Livii protecteurs d'Andronikos, à une littérature dont ils n'entendent point ou dont ils entendent mal la langue. Et l'analogie apparaîtra encore plus rigoureuse si l'on se rappelle que même l'Ancien Testament n'est pas,

(1) Je ne veux qu'esquisser ici quelques aspects d'un immense problème. On m'excusera donc si, dans le cadre restreint de cette étude, je laisse dans l'ombre certains moments importants de cette évolution, par exemple la Renaissance ostrogothique et les figures de Boèce et de Cassiodore.

dans la tradition chrétienne des premiers siècles, la Bible hébraïque, mais la traduction grecque hellénistique des *Septante*.

Cette comparaison entre la situation littéraire des Romains au IIIe siècle av. J.-C. et celle des chrétiens de langue latine à la fin du second siècle ap. J.-C. invite à déceler aussi chez les uns et les autres la coexistence de deux réactions opposées : une attitude d'accueil et une attitude de refus, toutes deux également typiques de la psychologie romaine en face de l'hellénisme. Les conquérants de Tarente et de la Grande Grèce avaient senti tout l'attrait d'une civilisation plus raffinée que la leur. Les chrétiens d'Occident reçoivent de l'Orient hellénique, et en langue grecque, tout le message de la Révélation judéo-chrétienne, le grec demeurant la langue officielle de l'Église jusqu'à la fin du second siècle. Les premières œuvres de la littérature latine chrétienne qui ne soient plus des traductions appartiennent au genre le plus cultivé dans la littérature grecque chrétienne du second siècle : l'*Apologeticum* de Tertullien et l'*Octauius* de Minucius Félix sont les premiers λόγοι ἀπολογητικοί en langue latine. Mais les réticences des « vieux Romains » d'autrefois à l'égard des Grecs ne sont point disparues chez leurs descendants. Du seul point de vue de la doctrine, le monde de l'Orient, patrie du Christ, est aussi pour les chrétiens d'Occident la patrie de la gnose et des hérésies. Les plus hautes formes de la culture antique y paraissent suspectes de corrompre les esprits. Tertullien trahit bien cette inquiétude lorsqu'il dénonce les philosophes comme « les patriarches des hérétiques » (1). La propagation du christianisme parmi des prosélytes de condition modeste, souvent incultes, ne devait pas contribuer à la rectification de jugements aussi brutaux contre la culture traditionnelle.

Pour comprendre les raisons profondes de cette tension ancienne entre l'ouverture à l'hellénisme et la méfiance envers sa culture (devenue la culture « hellénistico-romaine » de l'Empire), il faut remonter beaucoup plus haut dans la tradition judéo-chrétienne, au-delà même de l'affrontement entre le christianisme judaïsant et celui des « gentils », jusqu'à ces dernières œuvres de l'Ancien Testament dans lesquelles se reflète la psychologie du judaïsme hélléniste. Cette première rencontre du judaïsme et de la culture antique dans la Diaspora, au cours des siècles précédant l'ère chrétienne, a d'autant plus d'importance pour l'avenir que les chrétiens ont inclus dans le canon des Écritures le *Livre de la Sagesse de Salomon*. Or, c'est dans cet ouvrage que s'exprime avec le plus d'audace calculée l'attitude accueillante du judaïsme alexandrin envers la culture antique, un siècle environ av. J.-C. Ce n'est point que l'auteur du *Livre de la Sagesse* soit devenu un philosophe grec à la manière de son compatriote Philon. Étroitement fidèle à la tradition religieuse d'Israël, il ne tente pas, comme fera Philon, de l'interpréter en catégories philosophiques, et d'opérer ainsi une sorte de réduction de la religion à la philosophie. Mais ce juif d'Alexandrie ne s'inspire pas pour autant de l'hostilité à l'hellénisme qui avait animé, au siècle précédent, l'héroïsme des Macchabées. Lorsqu'il tente d'inventorier les richesses de la Sagesse divine, et les moyens par lesquels l'homme peut accéder à sa connaissance, il n'en exclut pas le savoir encyclopédique, c'est-à-dire les sept arts de l'éducation hellénistique. En bien des versets, il emprunte nettement à une culture philosophique hellénisante les idées et le vocabulaire même qui lui permettent de décrire la Sagesse divine d'une manière directement intelligible à un prosélyte grec de son temps.

En quoi son attitude constitue précisément un précédent capital. Elle atteste en effet, implicitement, que la Révélation religieuse d'Israël ne prend un sens pour les Grecs que dans la mesure où elle leur devient accessible à travers les catégories de leur propre culture. Lorsqu'il parlera aux Athéniens sur l'Aréopage, Paul n'oubliera pas cette leçon, qu'il adaptera à la diffusion du message chrétien. Mais on n'a pas souligné suffisamment la portée du *Livre de la Sagesse* dans le débat qui s'institue ultérieurement entre le christianisme et la culture antique, non seulement en Orient, mais aussi dans l'Occident latin. Je citerai ici trois exemples de l'influence durable exercée par ces versets « hellénisants » jusque dans la littérature latine chrétienne la plus tardive. Le verset de *Sap.* 9, 15, « Car un corps corruptible appesantit l'âme, et cette tente d'argile alourdit l'esprit aux mille pensées », donne une garantie scripturaire à l'orthodoxie du néo-platonisme chrétien; à ce titre, Augustin le cite et le commente de nombreuses fois. La connaissance des arts mathématiques du quadrivium hellénistique se trouve légitimée par le verset de *Sap.* 11, 20, « Tu as tout réglé avec nombre, poids et mesure », lui aussi bien connu des écrivains latins du IVe siècle. Enfin, lorsque, en 612, Isidore de Séville veut se justifier d'avoir écrit le traité d'astronomie et de cosmographie que lui avait réclamé le roi wisigoth de Tolède, c'est encore derrière la même autorité biblique qu'il se retranche. Il cite en effet les versets dans lesquels la Sagesse divine est présentée comme la source dernière de toute connaissance cosmo-

(1) TERT. *Hermog.* 8,3.

graphique (1). La *Sagesse de Salomon* apparaît donc, encore à une époque relativement tardive, comme le représentant scripturaire par excellence de l'esprit d'Alexandrie. C'est ce livre qui, durant de longs siècles, a invité les chrétiens à s'inspirer de la même hardiesse intellectuelle, pour discerner les valeurs véritables d'une culture qu'ils considéraient d'abord et avant tout comme païenne.

A ce dialogue possible et souhaitable, les conditions d'existence faites au christianisme par le monde païen du second et du troisième siècles de notre ère ne donnaient que peu de chances de se réaliser promptement. Cette situation de fait était aggravée par la préférence que les Latins avaient toujours accordée aux problèmes concrets de la conduite, par rapport aux recherches intellectuelles pures dans lesquelles les Grecs se complaisaient trop à leur gré. Au premier siècle, le fondement intellectuel de la παιδεία n'éveillait chez Sénèque le philosophe qu'une estime méfiante : « *Non discere debemus ista, sed didicisse* » (2). A fortiori les chrétiens latins du IIIe siècle n'étaient-ils pas en mesure d'écouter sur ce point les leçons discrètes du *Livre de la Sagesse.* Ceux qui croyaient pouvoir trouver un terrain d'entente avec les païens cultivés ne résolvaient le problème qu'au prix d'une mutilation grave de l'essentiel. Réduisant le christianisme à une morale élevée, de contenu vague, Minucius Félix pouvait se flatter de convertir ses amis païens. Mais l'indigence de sa théologie est le point faible de son charmant dialogue. Vidé de son mystère religieux fondamental, paré des grâces d'un style élégant, son christianisme édulcoré n'est pas plus pur, en son genre, que ne l'était le judaïsme de Philon. Chacun d'eux, à sa manière, sacrifie le terme religieux du problème au terme culturel. L'un dénature la Révélation chrétienne en réduisant sa présentation à celle d'une sagesse raisonnable, comme l'autre altérait la Révélation mosaïque en tentant de la concilier avec la pensée grecque, et d'en faire ainsi une gnose philosophique.

Face au paradoxe d'un paganisme qui prétendait exclure totalement de la cité romaine les chrétiens comme tels, ceux-ci ne pouvaient encore demeurer pleinement fidèles à leur foi qu'en adoptant une attitude de refus et d'affrontement. Sous la menace à peu près constante de la persécution, les chrétientés de langue latine, plus jeunes et comme telles plus exigeantes en matière de conversion, ignorant de plus en plus le grec, peu portées par le niveau social de leur recrutement à l'estime des biens de la culture, se trouvaient forcément peu réceptives aux leçons de la *Sagesse.* Aussi, tandis qu'après Clément l'esprit de l'école chrétienne d'Alexandrie s'épanouit dans la recherche de méthodes d'exégèse et de pensée théologique dont Origène est le plus audacieux représentant, l'Occident chrétien se débat surtout dans ses problèmes de vie. Plutôt que de recherches purement intellectuelles, il se préoccupe de tout ce qui touche la conduite des chrétiens. Sans doute Tertullien, *uir utriusque linguae*, compose-t-il un traité *Sur l'âme* pour lequel il puise largement dans la philosophie et la médecine grecques; sans doute discute-t-il en détail les thèses marcionites. Mais une part significative de son œuvre est consacrée à définir les *officia* des chrétiens suivant leur sexe, leur état, leur profession. Cet effort l'amène, dans le *De idololatria*, à montrer comment la culture littéraire la plus élémentaire, étant imprégnée de paganisme, doit être rejetée par un chrétien avec ce paganisme même. Dans le climat d'insécurité et de combat où vivent les chrétiens de ce temps, la conversion des lettrés au christianisme est encore un acte total et sans retour. En effet, dans une société où un paganisme vivace pénètre toutes les activités humaines, le monde de la culture antique doit être renié par le converti avec tout le paganisme auquel il renonce. La physionomie littéraire de Cyprien de Carthage donne un exemple significatif d'une telle rupture : le style dépouillé de tout ornement, mais encore si élégant, de sa correspondance, porte devant le lecteur le témoignage admirable du renoncement consenti jusqu'à l'extrême par ce rhéteur converti.

Tels sont quelques-uns des facteurs qui ont contribué à placer ces débuts de la littérature latine chrétienne sous le signe d'une certaine ascèse et d'un refus envers la culture antique. Élite d'une minorité persécutée, les écrivains chrétiens de langue latine sont encore presque uniquement préoccupés de maintenir la cohésion et l'unité de l'Église menacées de toutes parts. Trop de problèmes graves les pressent pour qu'ils puissent se relâcher d'une attitude défensive, et prendre le temps de se pencher vers la culture païenne avec une indulgente sympathie. L'esprit d'Alexandrie ne peut s'épanouir que dans un climat d'où une certaine tolérance pratique ne soit pas entièrement exclue. C'est une vertu que l'on ne connaît guère dans l'Occident de Maximin, de Dèce et de Valérien.

---

(1) *Sap.* 7, 17-20 : « C'est lui qui m'a donné la science vraie de ce qui est, qui m'a fait connaître la structure du monde et les propriétés des éléments, le début, la fin et le milieu des temps, l'alternance des solstices et la succession des saisons, le déroulement de l'année et les positions des astres... ».

(2) SEN. *epist.* 88,2.

Les termes du problème se trouvent profondément modifiés sous le règne de Constantin. Mais il convient de ne pas simplifier la question en négligeant la chronologie, ou en se représentant la conversion de Constantin sous des couleurs trop hagiographiques. De même qu'il reste un problème du Dieu de Constantin, il reste, avant même que cette conversion se soit produite, un problème du Dieu d'Arnobe et de Lactance. Ces deux rhéteurs convertis, surtout le premier, assez tardivement, peuvent être considérés à plus d'un titre, ainsi qu'on l'a dit de Lactance, comme « des hommes de lettres égarés dans la théologie ». Marcionisme et peut-être hermétisme chez le premier, millénarisme et infiltrations de dualisme gnostique chez le second : la rencontre du christianisme et de la culture antique dans leurs œuvres fait parfois penser aux à-peu-près de Philon plutôt qu'à la prudence lucide du *Livre de la Sagesse.* Lorsque Lactance veut montrer dans ses *Institutions divines* que le christianisme est une « vraie sagesse », sa démonstration, écrite dans un style qui méritera à son auteur le titre de *Cicero christianus*, est plus en accord avec la sagesse antique qu'avec la *Sagesse de Salomon.* On perçoit chez lui tous les risques de confusion que comportera davantage encore, au lendemain de la dernière grande persécution, le dessein légitime d'allier le christianisme et la culture antique. L'éclectisme philosophique et le syncrétisme religieux reçus dans la pensée païenne depuis plusieurs siècles accroîtront ces risques au lendemain de l'édit qui proclame la liberté des cultes dans l'Empire. Les rhéteurs convertis ne connaissent plus toujours, dès lors, le dépouillement rigoureux de Cyprien au siècle précédent. Ils arrivent au christianisme chargés des « dépouilles de l'Égypte », dépouilles si nombreuses qu'ils ne savent plus très bien eux-mêmes se situer par rapport à elles en tant que chrétiens. Il n'en est que plus curieux de constater que Lactance sera considéré par les siècles suivants comme une autorité aussi vénérable qu'Ambroise et Augustin. Ainsi, Isidore de Séville doit aux *Institutions divines* une part importante de son savoir profane; à travers elles — et même en quelque sorte par une utilisation détournée de cet ouvrage que Lactance aurait certainement désavouée — Cicéron est paradoxalement resté l'un des *auctores* non seulement de la culture, mais aussi de la spiritualité isidorienne.

La littérature latine chrétienne ne s'est pas engagée pour autant dans les voies d'un syncrétisme facile. Longuement formés par la culture antique, mais sensibles à l'appel d'une vie chrétienne authentique, les plus grands auteurs chrétiens du IVe siècle ont expérimenté en eux-mêmes une tension féconde entre l'exigence ascétique et l'esprit d'Alexandrie. Tandis que l'ascèse monastique et la sagesse mystique du néo-platonisme chrétien les poussaient également vers un dépouillement intérieur qui ne laisserait qu'une place seconde aux biens de la culture comme aux autres richesses humaines, l'esprit d'Alexandrie se répandait largement en Occident à travers les traductions et adaptations des œuvres d'Origène, et même de Philon. Ambroise a utilisé si souvent ce dernier dans son exégèse qu'il a pu être surnommé par certains de ses commentateurs « *Philo christianus* ». Dans le climat de sécurité où vit désormais l'Eglise, une pléiade d'intellectuels chrétiens pouvait consacrer ses forces aux tâches de l'exégèse et de la théologie, encouragée dans cet effort nouveau par les œuvres de la littérature chrétienne d'Orient.

Il faudrait examiner ici en détail la carrière et les ouvrages de chacun d'eux pour montrer concrètement les fruits de cette attitude nouvelle, et discerner comment chacun résout personnellement le problème d'une double fidélité aux valeurs de la culture antique et aux exigences de sa foi. Malgré des crises, dont témoigne avec une certaine complaisance littéraire le célèbre « songe » de saint Jérôme au désert de Chalcis (1), une sagesse pratique s'instaure peu à peu en chacun d'eux. Cette *via media* leur est d'autant plus facile à découvrir qu'ils vérifient chaque jour dans leurs recherches de science religieuse tout ce qu'ils doivent à leur culture traditionnelle. Le meilleur spécialiste occidental de science scripturaire doit alors à l'enseignement du premier théoricien païen de la grammaire latine au IVe siècle tout autant que le meilleur exégète païen de Virgile : Jérôme directement et Servius indirectement ont une dette également capitale envers Donat.

Non contents de vivre cette synthèse finalement harmonieuse, Jérôme et Augustin en ont fait aussi la théorie, chacun pour son compte. Suivant une interprétation allégorique dont la démarche reflète les méthodes d'exégèse en honneur dans l'école chrétienne d'Alexandrie, Jérôme compare à plusieurs reprises la culture païenne à la captive étrangère dont parle le *Deutéronome* (2). La loi prescrivait à l'Israélite, avant de pouvoir l'épouser, de « raser la captive » et de la purifier; ainsi les chrétiens doivent-ils, eux aussi, épurer la culture païenne de ses erreurs, avant d'épouser la « sagesse de ce monde » (3). Jérôme n'ignore pas non plus la vieille idée des

---

(1) HIER. *epist.* 22, 30.

(2) *Deut.* 21, 12.

(3) HIER. *epist.* 21, 13; 66, 8; 70, 2.

Alexandrins selon laquelle le meilleur de cette sagesse aurait été puisé jadis par les païens dans une inspiration judaïque : commentant le pillage des vases d'or dans le Temple de Jérusalem par Nabuchodonosor, tel qu'il est rapporté au début du *Livre de Daniel*, Jérôme voit dans ces vases la figure des « dogmes de vérité » dérobés à la Révélation juive par les philosophes païens (1). Analogue et légèrement différente est la célèbre allégorie scripturaire dont on peut suivre la fortune, depuis Origène, à travers toute la littérature chrétienne antique et le Moyen Age occidental : l'allégorie des « dépouilles des Égyptiens ». L'*Exode*, second livre du *Pentateuque*, rapporte qu'au sortir de la captivité d'Égypte, les Israélites emportèrent avec eux, vers la Terre Promise, des bijoux d'argent et d'or qu'ils avaient demandés aux Égyptiens (2). De même, il est légitime pour le chrétien, en sortant à son tour du pays d'Égypte par la conversion, de ravir au paganisme le meilleur de sa culture. Augustin expose à plusieurs reprises cette allégorie dans son œuvre, en particulier dans le *De doctrina christiana* (3). Fort de cet appui scripturaire, il esquisse dans le même ouvrage les lignes générales d'une culture chrétienne, qui puise largement dans les trésors de la sagesse et du savoir païens.

Mais Jérôme et Augustin ne visent pas seulement à mettre ainsi la culture antique au service du christianisme. Plus audacieusement, ils reconnaissent aussi la légitimité d'un domaine profane avec sa vérité propre, distincte de la « vérité selon la piété », pour reprendre la formule que Jérôme emprunte à Paul, dans le commentaire qu'il donne des premiers versets de l'épître paulinienne à Tite (4). Il convient ici de reconnaître chez Augustin un respect et une admiration sincères pour les formes les plus hautes de la culture antique : la rhétorique et la philosophie. Augustin ne se contente pas d'être, comme on l'a justement dit, un « rhéteur au service du vrai », et de laisser à la rhétorique traditionnelle une place de choix dans la formation intellectuelle. Dans le quatrième livre du *De doctrina christiana*, il pose le fondement d'une rhétorique chrétienne, appropriée aux exigences de cette éloquence sacrée dont il a donné tant d'exemples dans ses sermons au peuple d'Hippone. D'autre part, il ne confie pas seulement à la philosophie la mission d'initier l'esprit au maniement de l'abstraction, et de le préparer ainsi indirectement à une vie spirituelle. Il est lui-même un philosophe authentique, et sa pensée reste profondément empreinte de néo-platonisme chrétien, jusque dans les spéculations les plus proprement théologiques.

Ainsi, à la veille de la chute de l'Empire, le problème ne se pose plus dans les mêmes termes que dans les premières œuvres de la latinité chrétienne. Des écrivains majeurs ont réussi à mettre au point des solutions qui font autorité. Ils ont lucidement opéré les distinctions nécessaires pour que leur synthèse ne risquât pas de dénaturer les valeurs en présence par voie de réduction et de confusion. Entre l'idolâtrie païenne et la culture antique, ils ont rompu de manière décisive les liens anciens qui rendaient celle-ci tout à fait suspecte à la plupart des chrétiens du siècle précédent.

Mais pour assumer ainsi avec lucidité les valeurs de la culture antique, sans leur permettre d'empiéter sur le domaine proprement religieux de la foi chrétienne, il avait fallu à chacun de ces écrivains la plénitude d'une double expérience. Ils devaient d'abord avoir reçu une éducation traditionnelle assez soignée pour s'être attachés personnellement à cette culture d'une manière profonde, de la *litteratio* à la philosophie. Il fallait ensuite qu'un vif sentiment des rémanences païennes dans cette même culture les invitât à cette épuration diligente à laquelle, par exemple, nous savons maintenant qu'Ambroise s'est livré sur le texte même des *Ennéades* de Plotin en préparant certains de ses sermons au peuple de Milan. Or, ces deux conditions indispensables vont se trouver de moins en moins couramment réunies chez les chrétiens lettrés de la *Romania*, après la dislocation de l'Empire d'Occident.

Suivant un lent processus de dégradation, la culture antique va perdre en effet à la fois les supports matériels de son expression, dans la dispersion et la destruction des bibliothèques et des *scriptoria*, et ses moyens de diffusion, par la disparition progressive des écoles de type traditionnel — disparition que compense à peine la continuité d'un enseignement élémentaire appauvri dans les écoles monastiques et épiscopales. Mais surtout, cette culture se trouve curieusement libérée de toute suspicion, par l'extinction du paganisme lettré, même si les forces élémentaires d'un paganisme naturiste et populaire sont destinées à subsister longtemps, même si la pensée religieuse païenne survit encore pour une part dans certaines hérésies tardives comme

(1) Hier. *in Dan.* 1, 2.
(2) *Exod.* 12, 35.
(3) Avg. *doctr. christ.* 2, 40, 60.
(4) Hier. *in Tit.* 1, 1.

le priscillianisme. Il reste que ces « temps de transition » ne connaissent plus, du moins en Occident, l'existence d'une spiritualité païenne active, et même aggressive dans son antichristianisme comme aux temps de Symmaque et de Prétextat, ou même de Rutilius Namatianus. D'où l'étrange liberté d'esprit avec laquelle des évêques, comme Sidoine Apollinaire ou Ennode de Pavie, se livrent encore implicitement au culte des Muses sous ses formes les plus futiles : petits vers compliqués dans le goût d'Ausone, épîtres creuses rédigées dans la prose tarabiscotée du *stilus scholasticus*. D'où encore, au début du VIe siècle, l'étrange *Consolation de la Philosophie* de Boèce, penseur néo-platonicien convaincu et chrétien sincère, mais non l'un et l'autre en même temps. Sous de nouvelles espèces, ce sont les ambiguïtés et les incohérences de la pensée philonienne que l'on croirait voir reparaître.

LES SOLUTIONS D'ISIDORE DE SÉVILLE

Il fallait esquisser la courbe des siècles pendant lesquels s'est développée la littérature latine chrétienne, pour comprendre comment Isidore de Séville a posé et résolu à son tour le problème. Les termes en étaient pour lui complexes. Isidore a été probablement élevé dans un monastère ou à l'école épiscopale de Séville, mais sous le préceptorat familial à l'antique de son frère Léandre. Il devient évêque de Séville, mais, conseiller des princes wisigoths et inspirateur des conciles, il est homme de cour et d'État autant qu'homme d'Église. Comme tel, il est particulièrement à même de sentir le désaccord entre la culture d'antan et les besoins nouveaux d'un monde en pleine évolution. Le respect qu'il professe également pour tous ses auteurs, anciens et récents, païens et chrétiens, orthodoxes ou non, ne lui facilite pas le choix entre des traditions et des solutions fort diverses. En revanche, l'ampleur d'une information très vaste, qui s'étend principalement à la littérature latine chrétienne depuis ses origines, le met en mesure d'éviter aussi bien la bonne conscience facile de ses confrères trop lettrés du VIe siècle que l'ascèse radicale professée à l'égard de la culture antique par les traditions du monachisme oriental.

Il n'ignore point ce que j'ai appelé la tradition ascétique. Auteur d'une *Regula monachorum*, il y met en garde les moines contre les lectures « des livres des gentils et des volumes des hérétiques » (1). Mais ce problème des « *libri gentilium* » est repris plus largement par Isidore dans le chapitre qu'il consacre à leur examen au second livre de ses *Sentences*. La rhétorique et la philosophie y sont dénoncées comme des maîtresses d'orgueil et d'illusion, la poésie païenne comme un bréviaire d'immoralité, comme un dangereux « aiguillon des passions » (2). Sans ignorer — en bon lecteur de Tertullien — les affinités du paganisme et de l'hérésie, Isidore en ce chapitre met donc résolument l'accent sur l'aspect moral du problème. Manifestement, le désordre des mœurs l'inquiète plus que l'hétérodoxie. On retrouverait d'ailleurs le même point de vue moralisant dans bien d'autres passages des *Sentences*, ou dans les prescriptions du IVe Concile de Tolède, qu'Isidore a présidé et inspiré. Cependant, il est piquant de constater que le même souci de formation morale a déterminé un confrère d'Isidore, quelques décades plus tôt et dans la péninsule ibérique, à prendre une attitude exactement inverse envers la littérature païenne. Martin, évêque de Braga, n'avait pas cru pouvoir proposer meilleur bréviaire de morale au roi suève Miron qu'un centon de fragments de Sénèque le philosophe : la *Formula uitae honestae*.

Il est dès lors moins surprenant de constater qu'*en pratique* l'esprit d'Alexandrie ne soufflait pas moins à Séville qu'à Braga. La bibliothèque épiscopale d'Isidore n'était-elle pas effectivement placée sous le signe de « *Ille Origenes ego, doctor uerissimus olim* » (3) dont l'effigie présidait à la décoration murale de la salle, au-dessus de quatre distiques commençant par le vers qui vient d'être cité? Dans la mesure où Constantinople restait la capitale du totalitarisme théologique instauré par Justinien, celle où Origène avait encore été officiellement condamné au siècle précédent, Isidore se trouve amené à accentuer, par fronde antibyzantine, la fidélité traditionnelle de l'Occident au maître alexandrin. Il suit en cela la tradition libérale de la patristique espagnole.

Dans le domaine de la culture antique, ce libéralisme apparaît clairement dans l'attitude d'Isidore à l'égard de ses diverses sources. Il révère Servius autant que Jérôme, et les technographes des *Artes* encyclopédiques à l'égal d'Augustin. Il dépasse ainsi la largeur de vues des écrivains contemporains de l'Empire chrétien. Négligeant en effet, du moins dans sa culture

(1) Isid. *reg. monach.* 8, 3.

(2) Isid. *sent.* 3, 13.

(3) Isid. *uers. in bibl.* 2, 1.

personnelle, les dangers intellectuels que le paganisme avait fait courir à la foi, et dont il n'est peut-être plus bien à même d'apprécier la virulence, il recueille avec une égale vénération le patrimoine littéraire des écrivains païens et celui des chrétiens, tous deux parés à ses yeux du commun prestige de la « tradition antique ». A partir de tous ces auteurs, il tente de reconstituer une nouvelle culture profane. Pour l'édifier en un domaine qui n'est plus exactement celui du paganisme traditionnel, ni celui de la *doctrina christiana* proposée par Augustin, il « sécularise » et reconvertit en quelque sorte les extraits qu'il tire des œuvres païennes et chrétiennes. En cela, l'encyclopédie des *Origines*, fondée sur la méthode étymologique, répond aux intentions aristotéliciennes d'une science descriptive totale incluant l'homme et le monde. Elle obéit aussi, mais en l'inversant en quelque sorte, à l'inspiration du *Livre de la Sagesse*, puisque la connaissance des réalités religieuses y figure à son rang au milieu des savoirs profanes. Cette grande œuvre inachevée poursuit après les encyclopédies romaines, même si elle ne se rattache qu'indirectement à celles-ci, l'effort de la culture hellénistique, tout en le rectifiant légèrement selon le programme tracé dans le *De doctrina christiana* augustinien.

Il ressort donc des textes d'Isidore qu'il a connu dans une certaine mesure la même tension intérieure que ses maîtres les grands écrivains chrétiens du IVe siècle. Mais faut-il se borner à constater dans son œuvre la coexistence de points de vue antagonistes? Doit-on finalement renoncer à admettre dans sa pensée un principe personnel d'unité? Il y a dans son œuvre un texte-clé, aussi important pour comprendre sa position que les allégories scripturaires évoquées plus haut le sont pour expliquer l'attitude de Jérôme et d'Augustin. Le Sévillan a justement placé ce texte en tête de son œuvre la plus osée dans le domaine profane : l'opuscule cosmographique *De natura rerum*, écrit à la demande du roi Sisebut. Les précisions qu'il y donne s'imposaient d'autant plus que l'astrologie gardait encore quelque prestige en son temps. L'incursion de l'évêque de Séville dans le domaine scabreux de l'astronomie risquait donc d'être jugée plus sévèrement encore par l'Église d'Espagne que celle de l'évêque Didier de Vienne dans le domaine de la grammaire et de l'exégèse virgilienne ne l'avait été au siècle précédent par le pape Grégoire le Grand. Isidore définit donc dans son introduction, avant d'en donner pratiquement l'exemple au cours de l'ouvrage, la légitimité d'un « savoir sain et sobre » opposé à une « science superstitieuse » (1). La lucidité avec laquelle il a d'autre part, dans les *Origines*, distingué de manière très moderne l'astronomie et l'astrologie, aide à apprécier le caractère équilibré de cette formule. La réserve prudente de Sénèque à l'égard des « arts » hellénistiques — dont faisait partie l'astronomie — se retrouve dans cette règle de mesure. Les raisons de principe contenues dans le *De doctrina christiana* d'Augustin eurent sans doute moins d'influence sur la genèse de cette conception que les raisons de fait et les impératifs moraux impliqués dans les antiques résonances romaines des deux adjectifs « sain » et « sobre ».

Un juste sentiment des besoins de son temps a incité Isidore à pratiquer dans les domaines les plus divers de la culture antique ce principe raisonnable d'une *sana sobriaque doctrina*. Si l'on considère en effet les circonstances dans lesquelles, après deux siècles d'insécurité et de destructions, une vie culturelle redevenait possible en Espagne wisigothique, il faut également tenir compte de la tâche de « restauration » de l'Antiquité, reconnue à Isidore par son disciple Braulion de Saragosse. Il ne s'agissait plus simplement pour lui d'harmoniser avec le christianisme une culture antique encore pleine de vigueur et largement répandue, comme c'était encore le cas dans la première partie du Ve siècle, mais bien de rouvrir à l'usage de publics divers des voies d'accès distinctes à la culture. Isidore pouvait donc légitimement penser que les besoins des moines n'étaient pas, en la matière, les mêmes que ceux des clercs séculiers, ni a fortiori que ceux des laïcs. Si la *Regula monachorum* vise à poser les règles d'un état de vie exceptionnel, il n'en est plus de même dans les *Sentences*, où la condamnation de la littérature païenne est déjà plus nuancée. Mais surtout, les *Origines* et le *De natura rerum* ont été composés à la requête expresse d'un prince lettré, et il convient de s'expliquer l'importance que prend la culture profane dans ces deux ouvrages en fonction de l'élite laïque à laquelle ils étaient d'abord destinés. C'est pourquoi, une fois posé le principe de la « *sana sobriaque doctrina* » à la base de la culture profane d'Isidore de Séville, il convient aussi d'admettre de sa part un certain pluralisme des solutions pratiques, dans la mesure où le souci pastoral prime pour lui tous les autres. Son œuvre témoigne d'un effort encore maladroit pour reconstruire, à partir du savoir antique échappé aux convulsions de la Romania, aussi bien qu'à partir du patrimoine littéraire de l'Occident chrétien, une nouvelle culture profane, évidemment assez distincte, par son niveau, son contenu et son esprit, de ce que Jérôme et Augustin avaient encore pu entendre sous ce nom.

---

(1) Isid. *nat.* praef. 2.

Il reste que, situant l'essence du paganisme dans un domaine surtout moral, Isidore n'a pas entièrement échappé à la tentation philonienne d'un concordisme entre la culture humaine et la foi religieuse. Suivant une tradition très alexandrine, il recourt dans le domaine de la cosmographie à un allégorisme minutieux sur les phénomènes exposés. De cet allégorisme moral et religieux, il a surtout trouvé les sources dans l'exégèse de Grégoire le Grand et, à travers lui ou plus directement, dans celle des grands auteurs occidentaux du IVe siècle, inspirés eux-mêmes des Alexandrins. Mais en ordonnant systématiquement cette exégèse selon les catégories de la cosmographie antique, et en quelque sorte en complément de chacun des chapitres traditionnels dans les traités antiques *Sur le monde*, il inverse tacitement la hiérarchie des valeurs que lui proposait le *De doctrina christiana*. En quelques cas extrêmes où transparaît mieux encore cette tendance, la Bible est bel et bien utilisée par Isidore comme une autorité naturelle et scientifique. La même application minutieuse d'une systématique uniforme se rencontre d'ailleurs chez lui dès les *Différences:* la technique grammaticale de la « *differentia* » lui sert dans le second livre de cet ouvrage à ordonner et présenter d'une manière semblable les savoirs profanes et la Révélation chrétienne. La même observation peut s'appliquer à l'usage de la technique de l'étymologie dans les *Origines*. Il y a là un curieux alignement de tous les domaines de la connaissance qui s'opère au profit de la culture profane. Ainsi se manifeste dans ces diverses œuvres une sorte d'incapacité à percevoir l'hétérogénéité des valeurs de culture et des valeurs religieuses. Ces interférences entre la culture et la foi ne se produisent plus par les mêmes voies ni pour les mêmes raisons que chez Lactance ou Philon. Mais cette sorte de cécité partielle au paganisme de ses *auctores* antiques montre qu'Isidore ne se pose plus aussi clairement que ses prédécesseurs, ni dans les mêmes termes qu'eux, le « problème de la rencontre » (1).

***

Les solutions théoriques et pratiques qu'il donne au problème n'ont certes rien de révolutionnaire. Elles sont nées d'un effort parfois difficile pour rester fidèle à toute la tradition, jusqu'en ses tendances les plus opposées. Mais le souci déjà très médiéval d'accorder entre elles les contradictions de ses auteurs n'aboutit pas, de la part d'Isidore, à un pur jeu intellectuel de doxographe. Ce souci l'amène aussi, presque malgré lui, à refaire à son tour l'expérience de cette tension intérieure sans laquelle les synthèses du IVe siècle n'auraient pas été concevables.

Est-ce à dire que l'entraînement de la pure *curiositas* lui soit tout à fait étranger? Le mélange des autorités païennes et judéo-chrétiennes l'engage bien, parfois, dans de singulières équivoques. Et l'on doit convenir que dans cette ardeur à servir son temps en accueillant, souvent sans discernement, le savoir de toutes ses sources antiques, Isidore de Séville se montre déjà l'homme d'une Renaissance. Ses contemporains ne s'y sont d'ailleurs point trompés. Lorsqu'il oublie la sévérité de ses critiques et de ses interdits pour dépouiller avec curiosité les « *libri gentilium* », ou même, ce qui est plus grave, pour en glaner les fragments épars chez ceux qu'il appelle les « *catholici uiri* », il n'est plus exactement le disciple minutieux et lucide de Jérôme et d'Augustin. On voit alors s'esquisser chez lui la figure sans remords ni scrupules de l'humaniste médiéval, celui-là même dont le siècle de Charlemagne produira bientôt les premiers types achevés.

Jacques FONTAINE.

---

(1) Je n'ai envisagé dans la dernière partie de cette étude qu'un aspect particulier de la personnalité d'Isidore de Séville. On en prendra une connaissance plus complète dans mon livre sur *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, qui paraîtra au cours du premier semestre 1958 dans la collection des *Etudes augustiniennes*, à Paris.

A travers les livres

LITTÉRATURE FRANÇAISE

L'Estoire de Griseldis, en rimes et par personnages (1395), publiée d'après le manuscrit unique de la Bibliothèque nationale par MARIO ROQUES. Droz (Genève) et Minard (Paris), 1957, xxv-123 p. (Textes littéraires français.)

Nul n'ignore la touchante histoire de la petite paysanne qui, devenue l'épouse de son seigneur le marquis de Saluces, est soumise malgré sa vertu aux épreuves les plus cruelles par cet étrange mari, vaincu, finalement, par la patience et l'obéissance parfaite d'une femme exemplaire. « Griselidis », en France, a inspiré Perrault, Armand Silvestre, Massenet. Elle apparaît chez Boccace pour la première fois, sous le nom de « Griselda », dont l'aventure clôt d'édifiante façon le *Décaméron*. Puis elle devient « Griseldis » en passant de l'italien au latin de Pétrarque, et « Griseldis » elle reste chez les conteurs français des XIVe et XVe siècles, et d'abord chez Philippe de Mézières qui traduit Pétrarque dans le cours de son *Livre de la vertu du sacrement de mariage et du réconfort des dames mariées.* (Comment pareille thèse pourrait-elle être mieux illustrée?) Le récit français est presque aussitôt l'objet d'une adaptation théâtrale, rimée en octosyllabes, à laquelle Philippe de Mézières travailla peut-être lui-même : c'est l'*Estoire de Griseldis* (1395) que publie M. Roques d'après le manuscrit 2203 de la Bibliothèque nationale.

On retrouve dans cet ouvrage le principe « bédiériste », à notre avis excellent, que M. Roques a magistralement appliqué dans ses dernières éditions du *Renart* ou de Chrétien de Troyes : faire choix d'un manuscrit, du meilleur manuscrit, se tenir à ce manuscrit, et le transcrire avec un soin extrême. La collection des « Textes littéraires français » ne permet pas malheureusement de reproduire les 19 dessins, très curieux, qui ornent le manuscrit; mais on les trouvera presque tous photographiés dans l'ouvrage de M. Cohen, *le Théâtre en France au Moyen Age*, et M. Roques a d'ailleurs fort soigneusement décrit chacun d'eux à la place qu'il occupe dans le texte.

L'édition elle-même s'accompagne des éclaircissements nécessaires pour que le livre devienne un aimable instrument de travail. On trouve des références bibliographiques, un index des noms et un glossaire, certes, mais aussi un index des mots relatifs à la civilisation et aux mœurs (l'une des plus intéressantes originalités des derniers livres de M. Roques), et une introduction dense, magistrale, où les problèmes historiques, critiques, littéraires sont parfaitement posés. M. Roques reprend en particulier le contenu de son article paru en 1950 dans les *Mélanges offerts à Gustave Cohen*, et sa perspicace analyse du sens d'*histoire* et de celui d'*estoire*.

Pour revenir au conte lui-même, à sa signification controversée, et à son origine mystérieuse, nous nous demandons si une étude comparée de l'histoire d'Enide et de celle de Griseldis n'offrirait pas des fruits précieux.

GEORGES BECKER.

Georges COUTON : *La Poétique de La Fontaine. Deux études : La Fontaine et l'art des Emblèmes. Du pensum aux Fables.* Paris, Presses Universitaires, 1957, 38 p. (Publications de la faculté des lettres de l'université de Clermont).

Partant de cette constatation que la fable n'a pas, au XVIIe siècle, retenu l'attention des théoriciens littéraires et que « La Fontaine a donc eu à créer sa propre poétique », M. Couton étudie deux sortes d'ouvrages qui ont dû influer sur le métier et l'art du Fabuliste : les livres d'emblèmes publiés aux XVIe et XVIIe siècles (depuis les *Emblemata* d'Alciat, parus en 1531), et les manuels de rhétorique écrits par des jésuites contemporains du poète, qui prescrivent aux grands élèves de composer des fables latines, avec force amplification et « éthopée ». De ces deux études sur des sujets convergents, la première semble de loin la plus intéressante et la plus neuve. Un « emblème » moral comprend, en règle générale, trois parties : un titre, qui est souvent une maxime; une gravure accompagnée de quelques vers; enfin un long « discours », commentaire verbeux de la leçon enseignée. Il est clair que La Fontaine a pu s'inspirer de ce schéma des « emblèmes », et cela explique les apparentes anomalies que présente la structure de certaines fables : morale placée en tête du morceau, morale en plusieurs points, considérations terminales qui semblent oublier la morale indiquée d'abord... Il y a là des indications fort suggestives dont il faut remercier M. Couton, en souhaitant qu'il pousse plus avant ses recherches sur la poétique de La Fontaine. Robert GARAPON.

Claude LABARRAQUE-REYSSAC : *Célimène ou Le Retour d'Alceste*, pièce en vers, en quatre actes. Paris, Debresse, 1956, 120 p.

On lira avec intérêt cette suite du *Misanthrope* à laquelle on peut seulement reprocher quelques longueurs (au deuxième acte en particulier) : Alceste, après sept ans de solitude, revient à Paris où l'accueillent Philinte et Éliante. Il est devenu plus humain. Célimène, de son côté, s'est assagie. Trahie par un homme qu'elle aimait, elle songe à entrer en religion. Mais y est-elle bien décidée? L'auteur, au dénouement, nous laisse deviner que l'ancienne coquette et l'ancien misanthrope trouveront ensemble, bientôt, le bonheur. A quelques détails près, le style et la versification (sauf parfois les rimes) pastichent heureusement le ton de la grande comédie et il y a dans ces quatre actes (que les auditeurs de la radio ont pu entendre en 1954) une délicatesse de sentiments qui s'est évidemment affinée dans la fréquentation de nos auteurs classiques. J. ROBICHEZ.

Charles DÉDÉYAN : *Madame de Lafayette*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1956, 268 p.

Selon toute vraisemblance, ce livre a été parlé avant d'être écrit, et la familiarité des termes employés ou la rapidité des tours trahissent souvent ces origines orales. Pis encore, on ne peut manquer d'être surpris de la grande négligence qui a présidé à l'impression

de cet ouvrage : j'ai noté à la simple lecture plus de cinquante fautes typographiques, dont certaines gâtent entièrement le sens (voyez p. 114, par exemple). C'est grand dommage.

D'autant que ce volume est fort bien documenté et contient des chapitres tout à fait suggestifs : c'est là une lecture désormais indispensable à tous ceux qui s'intéressent à Madame de Lafayette. Après avoir rappelé l'essentiel de ce qu'on sait de la romancière et de son entourage, M. Dédéyan examine les sources, littéraires et autres, de *La Princesse de Clèves*, et il en analyse avec beaucoup de finesse les principaux caractères. Je n'en veux pour preuve que cette formule de conclusion sur l'héroïne du roman : la princesse de Clèves « oscille entre Racine et Corneille, la passion et le devoir, mais elle atteint en nous, mieux peut-être que la pitié et l'admiration, la tendresse pour ce qui est nôtre, pour ce qui représente la partie la plus vraie de nous-mêmes : l'effort pour conserver notre dignité d'homme, dans la conscience de notre faiblesse » (p. 197). Quel dommage, encore une fois, qu'une étude si pénétrante soit si mal présentée !

Robert Garapon.

Paul Meister : *Charles Duclos* (1704-1772), Genève, Droz, 1956, 278 p.

Voici un livre qui rendra d'appréciables services. La vie littéraire de la seconde moitié du xviiie siècle y est évoquée à partir de documents de première main, et la place importante que tint Duclos dans la République des Lettres, comme on disait alors, y est définie avec un grand souci d'exactitude et de mesure. M. Meister a entrepris la réhabilitation de Duclos, et il sait plaider avec un tact convaincant; après avoir fait bonne justice des calomnies contenues dans les Pseudo-Mémoires de Mme d'Épinay, M. Meister rappelle l'action du secrétaire perpétuel de l'Académie française, qui fut pour beaucoup dans la considération accrue dont jouit la Compagnie entre 1750 et 1775; puis il caractérise avec bonheur l'historiographe du roi, son désir d'être utile à ses neveux en formulant sur ses contemporains des jugements d'une juste sévérité, son inquiétude devant la décadence de son pays et la misère populaire. D'autres chapitres traitent de la réputation et de l'influence de Duclos, des sources et des différentes éditions de ses ouvrages.

Dans tout cela, l'étude proprement littéraire est à peine esquissée; mais M. Meister nous en avait prévenus dans son Avant-Propos, et on aurait mauvaise grâce à lui refuser le libre choix de son sujet; les réserves qu'appelle son livre sont d'un autre ordre, et concernent surtout la composition. Au lieu d'une vue d'ensemble vraiment organisée, c'est une suite d'études distinctes que nous offrent les différents chapitres. De là une discontinuité déconcertante et maintes indications fragmentaires ou allusives. A découper ainsi son volume en plusieurs études particulières, M. Meister n'a pas fait pour la « présence » de Duclos en 1956 tout ce que son érudition lui aurait permis de faire.

R. G.

René Pomeau : *Beaumarchais, l'homme et l'œuvre* (Connaissance des Lettres). Paris, Hatier-Boivin, 1956, 208 p.

« L'homme et l'œuvre »? Pas tout à fait : la première partie de ce volume s'ouvre sur le sous-titre « La carrière »; et dans la seconde, c'est l'« œuvre inégale d'un amateur » qui nous est présentée sans truquage, alors qu'il eût été facile de faire la part du lion au *Barbier* et au *Mariage;* le lecteur y gagne de découvrir dans les *Mémoires à consulter* et les *Parades* (sinon dans les pièces relevant du « genre sérieux » !) quelques témoignages mal connus, et bien présentés ici, d'un talent d'écrivain.

On peut s'attendre à voir surgir d'autres exemples de ces « carrières » d'écrivain, mises à la mode par une thèse remarquée sur Racine. La critique d'aujourd'hui n'a que faire des hommes de lettres désincarnés. On ne saurait mieux trouver que Beaumarchais, ce « brasseur d'argent » pour qui « le soin de faire fortune est une occupation plus sérieuse que le labeur d'écrire » (pp. 5-6), mais qui, lorsque sa publicité est en jeu, excelle à transformer la réalité en littérature, comme le montrent ses relations de l'affaire Clavijo (pp. 24-25) et de l'affaire Angelucci (pp. 55-57). A ces pages font écho à la fin du livre celles sur Beaumarchais et ses personnages (p. 176).

Si l'auteur ne croit pas à l'influence du *Mariage*, sur la Révolution (thèse simpliste abandonnée depuis longtemps), il voit dans les démêlés du polémiste avec Gœzman une cause immédiate de la chute des Parlements Maupeou; il souligne le rôle non négligeable de Beaumarchais dans la guerre d'indépendance américaine, dans l'édition de Kehl des œuvres de Voltaire, dans la constitution de la Société des auteurs dramatiques — entreprises qui ne se soldèrent pas pour lui par des bénéfices financiers, mais qui, tout comme sa patriotique témérité sous la Terreur, permettent de voir en lui autre chose qu'un aventurier.

La carrière, il faut l'avouer, écrase un peu l'œuvre, malgré l'habileté de R. Pomeau à dégager, après d'autres bons critiques, le mouvement scénique de cet étourdissant *Mariage de Figaro;* mouvement d'autant plus remarquable que Beaumarchais n'est pas un écrivain de premier jet (pp. 103, 110). On note avec intérêt les exemples donnés (*ibid.*, et p. 9) du talent de la sœur, Julie Caron.

La conclusion (suivie d'une excellente *Notice bibliographique*) regrette l'erreur de Beaumarchais, lequel « partageait étourdiment le préjugé qui répute inférieur le genre comique »; elle fait ressortir les vicissitudes de la fortune de Figaro selon les idéologies successives : considéré comme communard en 1871, comme résistant sous l'occupation, il redevient d'actualité chaque fois que l'autorité entend « sacrifier les exigences de la justice aux nécessités de l'ordre ».

J. Voisine.

George Sand : *La mare au Diable. — François le Champi.* Textes présentés, établis et annotés par Pierre Salomon et Jean Mallion. Paris, Classiques Garnier, 1956. xxviii-443 p.

L'édition Calmann-Lévy de ces deux petits romans est reproduite, et complétée en appendice par un choix de variantes. Les textes de présentation étudient dans chaque cas l'utilisation par la romancière des éléments empruntés à la réalité humaine et géographique, la technique du roman rustique et en particulier l'usage littéraire du patois berrichon, parfois transposé en un pseudo-patois enrichi d'archaïsmes étrangers à la région. Les rapports entre l'inspiration socialiste et l'inspiration champêtre, à propos de la *Mare au Diable* (P. Leroux a-t-il retouché la première édition? : p. xxii) la transposition d'une anecdote réelle et d'une situation sentimentale vécue par

l'écrivain, pour *François le Champi*, intéressent particulièrement l'histoire littéraire. L'histoire du manuscrit de la *Mare* et des éditions des deux romans est clairement présentée, et la double bibliographie rassemble un choix d'études littéraires, linguistiques et régionalistes.

J. V.

H. DE BALZAC : *Les Chouans*, introduction, notes et choix de variantes par Maurice REGARD. Garnier (Paris, 1957), 564 p.

En même temps que *Quatrevingt-treize* et comme pour nous inciter à de fécondes comparaisons, les classiques Garnier, si heureusement rajeunis, nous présentent *Les Chouans* (illustrations de 1852). M. Maurice Regard retrace la genèse de ce roman, il rappelle les circonstances de la composition et l'insuccès de la première édition (1829). Il montre ce qui faisait l'originalité du livre, la richesse et la précision du cadre, paysage et époque, la sympathie de Balzac pour les Bleus, le rôle de l'amour dans son récit. Il évoque très justement l'atmosphère stendhalienne de certaines pages des *Chouans*. Il commente ensuite les importantes modifications que nous trouvons dans la seconde édition (1834).

Balzac est devenu légitimiste. Il aime Mme Hanska. Opinion et passion nouvelles qui vont passer dans son roman. Au contraire, la troisième édition (Furne, 1845) comporte surtout des changements de noms propres destinés à introduire dans *Les Chouans* des personnages de la Comédie humaine. Le texte est celui de cette troisième édition, compte tenu des quelques corrections que Balzac avait portées sur son exemplaire. On conçoit tout l'intérêt que peuvent présenter les variantes de ce roman « dans lequel Balzac, dit M. Regard, se cherche encore » et dont les deux premières éditions sont si caractéristiques de deux périodes bien distinctes de son existence. M. Regard en a donc donné un choix abondant (pp. 443-548) que l'on consultera avec beaucoup de fruit. Enfin, une chronologie des événements, une liste des personnages des *Chouans* reparaissant dans la Comédie humaine et une brève bibliographie complètent utilement ce remarquable travail.

J. ROBICHEZ.

Victor HUGO : *Quatrevingt-treize*, introduction, notes, choix de variantes, bibliographie par Jean BOUDOUT. Garnier (Paris, 1957), 526 p.

Hugo a soixante ans quand il commence à grouper les matériaux de son livre, il a soixante-dix ans quand il le rédige. Mais en réalité, dès ses plus jeunes années, le thème de la Révolution s'est imposé à lui. M. Jean Boudout le rappelle dans son excellente introduction et il note comment ce thème s'est, avec le temps, profondément modifié dans l'esprit du poète, comment aussi, pour *Quatrevingt-treize*, c'est l'idée qui a engendré les personnages, lesquels ont à leur tour engendré l'action. Il expose ensuite la portée de cette idée, dégage le sens général du roman, critique la documentation de Hugo, reconnaît les faiblesses qui lui sont coutumières, en particulier sa prolixité tapageuse, mais souligne fortement, pour finir, tout ce qui fait la grandeur du livre, écrit dans « une année féconde, où la puissance de création et d'expression du vieillard ne fléchit pas ». Le texte, enrichi d'illustrations de 1876, n'est pas celui de l'édition *Ne varietur* (1880), mais celui de l'originale (1874). Il est suivi d'une courte bibliographie et d'un choix assez restreint de variantes empruntées soit au manuscrit déposé à la Bibliothèque nationale, soit à une copie relue par Hugo, soit à des éditions postérieures.

J. R.

Jacques SCHERER : *Le « Livre » de Mallarmé*, préface de Henri MONDOR, Paris, N.R.F., 1957, XXIV, 384 p.

Offertes à la curiosité des amis de Mallarmé, voici enfin les esquisses inédites du fameux *Livre* que le poète a rêvé dès 1865 ou 66, s'y consacrant particulièrement ensuite, nous dit M. Scherer, de 1873 à 1885 et pendant les cinq ou six dernières années de sa vie. Offertes aussi à la malignité de ses détracteurs ! Dans le cas présent, toutefois, cette malignité n'irait pas sans mauvaise foi. On peut bien attaquer Mallarmé à propos du *Coup de dés*. (« Nous avons tous pensé qu'il était devenu fou », disait Léautaud.) Mais des notes informes, dont il avait expressément recommandé qu'on les détruisît après sa mort, ne sont pas du ressort d'une critique plus ou moins bien intentionnée. En fait, elles peuvent nous aider, très imparfaitement encore, à pénétrer plus avant dans sa pensée et dans ses ambitions d'artiste que M. Scherer définit en définissant le *Livre :* « Les livres ordinaires sont personnels : le Livre sera objectif. Les livres ordinaires sont circonstanciels : le Livre ne s'attachera à aucun objet particulier et traitera de la totalité des choses existantes. Les livres ordinaires ne sont que des albums : le Livre sera ordonné selon une structure. » Et parce qu'il obéit à cette triple nécessité, il faudra aussi que typographie, assemblage, reliure soient pour le Livre entièrement différents de ce qu'ils sont pour les livres ordinaires.

Une copieuse et précise introduction était évidemment ici indispensable. Celle de M. Jacques Scherer apporte tous les éclaircissements qu'il est actuellement possible de donner. Cela ne veut pas dire, tant s'en faut, qu'il ne subsiste que peu de mystère ! (On se demande, au reste, si le lecteur ne se reportera pas à cette introduction plus volontiers qu'aux manuscrits eux-mêmes.) Ceux-ci, parfois peu lisibles, couvrent 202 feuillets dont cette édition nous présente plusieurs fac-similés. Ils contiennent, d'abord et surtout, des indications sur la structure du *Livre :* c'est le point de vue de la fabrication. Ensuite, d'une part, quelques brouillons d'articles ou de lettres; d'autre part, des ébauches de thèmes où nous pouvons apercevoir faiblement ce qui était peut-être le sujet de l'œuvre projetée. Ainsi Mallarmé s'est beaucoup plus soucié de la façon d'écrire, d'imprimer et d'éditer son livre que de ce qu'il y dirait. Mais, à vrai dire, comme le montre M. Scherer (pp. 125-143), les deux soucis étaient liés, la forme à son tour commandait le contenu. Sur cette forme on trouvera dans le manuscrit, et plus facilement dans l'introduction, des détails curieux. L'« homme au rêve habitué » descend à des précisions tout à fait inattendues. Il accumule les chiffres, calcule minutieusement le financement de l'entreprise. Il faut que le *Livre* soit un succès populaire (480 000 exemplaires) garanti par le soutien de l'élite, des auditeurs choisis, invités à des liturgies où Mallarmé est l'« opérateur » et dont les rites sont soigneusement réglés.

On ne peut évoquer ici tout ce que M. Scherer tire

de ces « opera interrupta ». Sans s'enfermer dans un parti pris, sans répandre de lumière factice sur les zones d'ombre peut-être à jamais indéchiffrables, il met de l'ordre, explique, justifie. Mallarmé lui offrait un monstre auquel il a donné en quelque sorte figure humaine. Ce n'est pas sans raison qu'il termine son étude par un parallèle entre les manuscrits de Pascal et ceux de Mallarmé. Pour les uns et les autres la tâche de l'éditeur est singulièrement exaltante. Elle ne consiste pas à transcrire exactement un texte que l'auteur a pu porter lui-même à sa forme définitive. Il s'agit ici d'arracher au génie quelques-uns de ses secrets.

J. R.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

L. Laurand et A. Lauras : *Manuel des études grecques et latines.* Tome II : *Rome.* Paris, Picard, 1955, vii + 614 p. in-8°.

Nos lecteurs savent que le *Manuel* déjà ancien de Laurand est l'objet d'une nouvelle édition, entièrement refondue, par les soins d'A. Lauras (cf. *L'Information littéraire*, n° 3 de 1957, p. 130); les fascicules relatifs à Rome et au latin sont rassemblés en un volume, à l'exception des matières du *Supplément* (Pédagogie du grec et du latin — Latin postclassique — Histoire et linguistique), qui continue d'être publié sous le nom de Tome IV, dans sa deuxième édition. Tel qu'il se présente aujourd'hui, ce volume est appelé à rendre de grands services aux élèves des grandes classes et aux professeurs des petites ou même parfois des grandes, qui ont besoin d'avoir à portée de la main des renseignements à la fois précis et simples, dans des domaines aussi variés que « Géographie, histoire, institutions et vie privée, littérature, grammaire historique »; certains chapitres sont très bons, tels ceux qui concernent la vie privée, les jeux et l'armée, les institutions politiques; le choix de lectures latines qui indique au professeur des textes illustrant les divers aspects de la civilisation latine (p. 377) est des plus précieux, et qui ne se réjouirait de trouver dans les *Appendices* à la Grammaire historique des notions, sommaires sans doute, mais bien utiles sur le style latin — y compris les clausules, p. 556 — sur l'Art oratoire des Anciens — avec la « disposition » des discours, p. 584 — et même sur la lexicographie, la sémantique, la paléographie et l'épigraphie? (Mais n'aurait-on pu faire l'effort de substituer la pagination du volume complet, de 1 à 614, à celle des fascicules dans les tables des matières particulières?...)

On peut se demander toutefois si l'existence de bons manuels récents d'histoire, de littérature et de grammaire latines n'aurait pas dû inciter le nouvel éditeur à concentrer son effort sur les matières absentes de ces manuels et à leur donner un plus grand développement : géographie de l'Italie et de l'Empire et topographie de Rome (le « plan » du dépliant, p. 171, est insignifiant), la fortune privée et les professions, les arts (huit pages écrasées entre les professions et les testaments!), la religion, les techniques (qui n'ont à peu près aucune place, même dans le chapitre sur les sciences), et les Appendices intéressants mentionnés plus haut; car ce sont ces renseignements-là que professeurs, étudiants et élèves ont le plus de mal à trouver, dispersés comme ils sont dans des ouvrages souvent périmés ou difficiles à se procurer et même à utiliser lorsqu'ils sont écrits en langue étrangère; or, le *Manuel* de Laurand n'en dit pas assez sur tous ces points, parce qu'il a trop de choses à dire. Ou encore il propose, sous le nom d' « histoire romaine », une sorte de répertoire chronologique illisible, qui s'attarde aux deux premiers siècles av. J.-C. et parcourt à toute bride les époques précédentes et suivantes! De la même façon, les nombreuses notices bibliographiques auraient pu être allégées d'une foule de références périmées et enrichies de maints titres récents ou notables; citons par exemple : F.-G. de Pachtère : *Paris à l'époque gallo-romaine* (Paris, 1912), au lieu de C. Jullian, *Le Paris des Romains;* G. Lugli, *I Monumenti antichi di Roma et suburbio* II, III et *Supplemento* (Rome 1934-1940), et non pas seulement *Il Centro monumentale*, le livre de H. Kaehler, *Hadrian und seine Villa bei Tivoli* (Berlin, 1950), plutôt que les vieux volumes de P. Gusman, les livres de P. Grimal sur *Le Siècle des Scipions, Le Siècle d'Auguste, La vie privée à Rome, Les villes romaines, etc.*

Jean Beaujeu.

Henry Bardon : *La littérature latine inconnue.* Tome II : *L'époque impériale.* Paris, Klincksieck, 1956, 338 p. in-8°.

Nous avons signalé en son temps la parution du premier volume de cette œuvre très utile, dont nous saluons aujourd'hui l'heureux achèvement (voir *L'Information littéraire*, n° 1 de 1953, p. 31). M. Bardon, qui connaît admirablement l'histoire littéraire du Haut Empire dont il a suivi naguère les étapes dans son ouvrage sur *Les Empereurs et les Lettres latines d'Auguste à Hadrien*, s'efforce de faire revivre dans ce deuxième tome tous les auteurs de l'Empire romain dont les œuvres ont disparu; pour cela il rassemble les renseignements que nous ont fournis sur leur compte les autres écrivains et les fragments sauvés de leurs œuvres, il discute, avec le secours d'une érudition impressionnante, les hypothèses des savants modernes, il épingle sur chacun de ces absents un jugement lucide qui le situe dans son milieu et autant que possible à son rang. Les difficultés de l'entreprise sautent aux yeux : documentation très vaste et surtout très dispersée, problèmes délicats d'interprétation et d'appréciation — quelle conclusion tirer d'une ou deux lignes conservées par hasard sur le genre et la valeur littéraires de leur auteur? — risque de monotonie dans la présentation : M. Bardon a dû épuiser tout le stock des transitions et des agrafes, pour attacher l'une à l'autre les fiches signalétiques de ses innombrables *ombres*, comme il les appelle! Quiconque a besoin d'un renseignement sur un auteur dont les écrits sont perdus, quiconque désire replacer une œuvre ou un écrivain dans son milieu littéraire a dorénavant sous la main un dictionnaire complet et détaillé, une mine abondante de références, facile à utiliser grâce à l'index et à la table des matières. (Signalons en passant que le poète élégiaque Sabinus a été cité par Ovide non seulement dans deux vers des *Pontiques* — *sic*, Bardon *o.c.*, p. 60 sq. — mais surtout dans un passage des *Amores*, II, 18, 27-34, où Ovide énumère une série de *Lettres* amoureuses écrites par Sabinus comme des réponses à ses propres *Héroïdes;* le *T. Liuius* cité par Pline l'Ancien parmi les sources du L. II de l'*Histoire naturelle* est plus probablement l'historien que son fils le géographe, cité parmi les sources du Livre V

(Livio filio) et sans doute du Livre VI (*T. Livio f.* dans le meilleur manuscrit), car il a dû être utilisé directement ou indirectement pour la rédaction de II, 147 sqq. — Cf. Livre III, 10, etc.).

Un tel répertoire systématique est riche aussi d'enseignements généraux : il met notamment en lumière le foisonnement de la vie littéraire pendant la période du Haut Empire et son affaiblissement à partir des Sévères, suivant une courbe parallèle à celle de la qualité des œuvres conservées; dans un chapitre final, M. Bardon propose plusieurs explications à cette terrible décadence : enseignement sclérosé, abus des thèmes traditionnels, concurrence du philhellénisme, menaces et invasions des Barbares. Il met en cause également le christianisme, dont le combat contre les valeurs du paganisme a contribué, selon lui, à stériliser la création littéraire; il est certain que beaucoup d'historiens seront en désaccord avec M. Bardon sur ce point et déploreront, par la même occasion, qu'il ait limité son enquête sur les « absents » aux écrivains païens, ce qui nous prive d'une documentation précieuse sur la littérature chrétienne inconnue, et fausse quelque peu la perspective des derniers siècles des lettres latines de l'Antiquité, qui sont aussi le point de départ de la littérature latine du Moyen Age.

J. B.

Jean Baelen : *La chronique du Parthénon* (Guide historique de l'Acropole), Paris, les Belles-Lettres, 1956, 160 p. in-8°.

Le livre de M. Baelen, paru dans la même collection que *La Béotie antique*, *Carthage*, etc., est, en fait, une histoire et non un guide. C'est l'histoire de tous les événements qui ont intéressé l'Acropole et son état. De ces événements, ceux qui remplissent les cinq premiers chapitres (jusqu'à Périclès compris) sont en général assez connus, même d'un public étendu; en revanche, toute la suite, qui évoque l'époque hellénistique et romaine, Sainte Sophie du Parthénon, les ducs d'Athènes, les Florentins, les Turcs, etc., replace dans leur continuité chronologique des faits trop souvent connus de façon sporadique et désordonnée, pour ne pas dire plus. On oublie volontiers qu'entre le temps de Périclès et celui des croisières Budé l'Acropole a bien souvent changé de maître et de visage. On saura gré au livre de M. Baelen de lui restituer cette dimension dans le temps. Ce livre est illustré de nombreuses images (parmi lesquelles un plan eût sans doute été le bienvenu) et, bien qu'il rappelle les faits de façon résumée et dépouillée, la lecture en est facile et agréable.

J. de Romilly.

Paul Cloché : *Un fondateur d'empire: Philippe II, roi de Macédoine*, éditions Dumas, Saint-Étienne, 1955, 295 p. in-8° et une carte hors texte.

La période qui vit l'extraordinaire accroissement de Philippe et l'accession de la Macédoine au rang de grande puissance a déjà été étudiée par M. P. Cloché, soit du point de vue d'Athènes (dans *La politique étrangère d'Athènes de 404 à 338 avant J.-C.*), soit du point de vue de Démosthène (dans *Démosthène et la fin de la démocratie athénienne*) : il se devait de nous en donner l'étude du point de vue même de celui dont la vie épouse le plus étroitement la courbe de ces événements et dont la personnalité les explique en grande partie. C'est ce qu'il fait dans ce nouveau livre, en cherchant à apprécier les causes et la portée du succès de Philippe. Après un chapitre sur Philippe, sa formation et ses moyens d'action, il a suivi l'ordre chronologique, en un récit qui est toujours précis sans cependant s'attarder en discussions techniques (il n'y a d'ailleurs dans le livre ni bibliographie ni index); quand un détail fait difficulté, le jugement porté est toujours mesuré; de même l'appréciation qui se dégage sur le personnage et sur son œuvre. Sur cet homme qui souleva tant de passions, le livre est, avant tout, sage et raisonnable.

J. de R.

Aristote : *Les Parties des Animaux*, texte établi et traduit par P. Louis. Collection des Universités de France, Paris, Les Belles-Lettres, xl-193 pages (dont 166 doubles).

Le traité que nous donne aujourd'hui M. P. Louis devait, semble-t-il, figurer en tête des œuvres biologiques d'Aristote. En effet c'est un exposé général, insistant surtout sur la méthode en biologie et la structure des espèces. L'introduction fournit une bonne analyse du traité et montre de façon convaincante que sa composition n'a pu être élaborée en une fois; le livre I, qui est le plus général, se distingue même assez nettement des autres, auxquels il serait postérieur. Quant au traité lui-même, l'auteur l'a édité et traduit avec une extrême précision. Cela ne veut pas dire que la lecture en soit toujours très attrayante pour un lecteur non initié; mais, en dehors même de quelques passages remarquables (comme celui sur les beautés de la biologie), il présente toujours le double intérêt si caractéristique d'Aristote : d'abord des observations précises, concrètes, nombreuses (et souvent amusantes); et d'autre part un effort d'explication générale, qui cherche l'unité et met toujours en avant des causes finales. Il reste seulement à souhaiter que cette publication soit enfin suivie par celle des grandes œuvres philosophiques.

J. de R.

Le roman de Callimaque et de Chrysorrhoe (texte établi et traduit par M. Pichard, Coll. byz. G. Budé, 1956, xl+118 p. et 2 index).

Voici une bonne édition, accompagnée d'une traduction fidèle, de l'un des plus beaux romans courtois byzantins. Poème courtois puisque l'auteur, un Andronic Paléologue, neveu du basileus Michel VIII († 1282), raconte la délivrance d'une princesse captive d'un dragon, au moyen d'un talisman remis au héros Callimaque. Mais poème courtois d'une originalité incontestable : l'amour y conserve, en effet, son caractère fatal; Callimaque et Chrysorrhoé s'aiment et c'est le récit de leur fidélité inébranlable que le poète retrace surtout. Aucune règle d'amour, aucune *ars amandi* à la façon occidentale; le serment, qui lie à jamais les deux jeunes gens, est prononcé devant Erôs, et Aphrodite est très souvent citée. Nous sommes bien en terre grecque et en milieu byzantin. Il faut s'en féliciter : le roman gagne en fraîcheur et en sincérité; d'autre part, il nous offre de nombreuses descriptions de demeures et d'intérieurs de riches Byzantins. Palais, bains, parcs et jardins des xiiie et xive siècles byzantins défilent ainsi devant nos yeux, et ce n'est pas le moindre mérite de ce roman. Qui voudra mieux connaître la langue et la civilisation grecque médiévale le lira avec plaisir et profit.

Freddy Thiriet.

A travers les revues d'histoire littéraire

ABRÉVIATIONS

A. = *Aumla.*
B.B. = *Bulletin du Bibliophile.*
C. = *Critique.*
D. = *Divan.*
Eu. = *Europe.*
F.M. = *Français moderne.*
F.R. = *French Review.*
F.S. = *French Studies.*
L.R. = *Lettres romanes.*
M.F. = *Mercure de France.*
M.L.Q. = *Modern Language Quaterly.*
M.L.R. = *Modern Language Review.*
N.N.R.F. = *Nouvelle nouvelle Revue française.*
R.D.M. = *Revue des Deux Mondes.*
R.H.L.F. = *Revue d'histoire littéraire de la France.*
R.H.T. = *Revue d'histoire du théâtre.*
R.L.C. = *Revue de littérature comparée.*
R.L.M. = *Revue des lettres modernes.*
R.P. = *Revue de Paris.*
R.R. = *Romanic Review.*
R.S.H. = *Revue des sciences humaines.*
R.U. = *Revue universitaire.*
S.F. = *Studi francesi.*
T.R. = *Table ronde.*
Z.F.S.L. = *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur.*

Balzac. — Maurice DESCOTES : *Les comédiens dans la Comédie humaine, R.H.T.*, 1956, IV.
— Suzanne BÉRARD : *A propos des « Chouans », R.H.L.F.*, octobre-décembre 1956. (Étude, d'après le manuscrit, de la méthode de Balzac, à propos d'un épisode du roman.)
— Wayne CONNER : *La composition de « La Fille aux yeux d'or », R.H.L.F.*, octobre-décembre 1956. (A l'origine du roman : le projet antérieur d'une scène de sérail, une pièce de Mérimée, plusieurs personnages en vue du Paris romantique.)
— Moïse LE YAOUANC : *Autour de « Louis Lambert », R.H.L.F.*, octobre-décembre 1956.
— W. G. MOORE : *Vers une édition critique de « César Birotteau », R.H.L.F.*, octobre-décembre 1956. (Étude du manuscrit ; la « conception » et l' « animation ».)
— Jean POMMIER : *Balzac et Musset, Balzac et Hugo, Balzac et... lui-même, R.H.L.F.*, octobre-décembre 1956. (Rapprochement entre *La Torpille, Frédéric et Bernerette, Marion Delorme* et *La Maison Nucingen.*)
— M. FRANÇON : *Sur le vocabulaire de Balzac, F.M.*, janvier 1957. (Remarques sur quelques acceptions particulières, étymologies, prononciations, etc. de Balzac.)
— H. J. HUNT : *Balzac's pressmen, F.S.*, juillet 1957. (Balzac et le journalisme; Finot; Blondet; Lousteau.)
— Roger PIERROT : *Lettres de Balzac à l'Étrangère, R.P.*, août 1957. (Présentation et annotation de lettres de juin 1848.)

Barrès. — *La Table Ronde* de mars 1957 est entièrement consacrée à « Maurice Barrès, l'homme et l'œuvre. »

Baudelaire. — L. J. AUSTIN : *Baudelaire et l'énergie spirituelle, R.S.H.*, janvier-mars 1957. (« La valeur suprême pour Baudelaire est *l'énergie spirituelle*, quelle que soit la direction qu'elle vise, quel que soit le domaine où elle s'exerce. »)
— L. BADESCO : *Baudelaire et la revue Jean Raisin, R.S.H.*, janvier-mars 1957. (La première version imprimée du *Vin des Chiffonniers*, dans *Jean Raisin, revue joyeuse et vinicole*, 15 novembre 1854; relations de Baudelaire avec les collaborateurs de cette revue.)
— P. FLOTTES : *Les deux procès des « Fleurs du Mal », R.S.H.*, janvier-mars 1957. (Dans quel esprit le recueil a-t-il été condamné en 1857 et réhabilité en 1949.)
— A. FONGARO : *Sources de Baudelaire, R.S.H.*, janvier-mars 1957. (Contre la tendance qui cherche à certains vers de Baudelaire des sources trop éloignées, montre sur quelques cas précis que le poète a pu être inspiré par Chateaubriand, Vigny, Musset et surtout Hugo.)
— M. A. RUFF : *Baudelaire et le problème de la forme, R.S.H.*, janvier-mars 1957. (Les oscillations de Baudelaire. La position d'équilibre et de compromis à laquelle il parvient à propos de la doctrine de l'art pour l'art.)
— R. ISAY : *Le printemps de Baudelaire, R.D.M.*, 1er juillet 1957. (L'adolescence de Baudelaire.)
— Voir aussi **Sainte-Beuve**.

Bellay (J. du). — A. W. SATTERTHWAITE : *Moral vision in Spenser, du Bellay and Ronsard, C.L.*, 1957, 2.

Béranger. — J. DES VALLIÈRES : *Les funérailles de Béranger, il y a cent ans, R.D.M.*, 15 juillet 1957.

Bertrand (Aloysius). — Claude AVELINE : *Moi, Louis Bertrand, M.F.*, septembre 1957.

Bossuet. — J. PRIEUR : *Un aspect de l'art de Bossuet. La traduction des textes latins de l'Ecriture ou des Pères, F.M.*, janvier 1957.

Bourget. — G. MARKOW-TOTEVY : *En marge d'« Outre-mer » de Paul Bourget, R.L.C.*, janvier-mars 1957. (Le voyage de Bourget aux États-Unis en 1893-1894; comment il a marqué dans l'évolution de sa pensée.)

Chapelle. — G. Mongrédien : *Le meilleur ami de Molière, M.F.*, janvier et février 1957.

Chateaubriand. — R.M. Chadbourne : *The « Génie du Christianisme » revisited, R.R.*, février 1957. (Le culte des morts et l'humanisme chrétien.) — André Billy : *Chateaubriand ou l'impuissance du cœur, R.P.*, avril 1957.

Chénier. — Géraud Venzac : *Retour à l'ascendance grecque d'André Chénier, R.H.L.F.*, avril-juin 1957. (La mère de Chénier, Élisabeth Lhomaca, serait bien, par sa mère, grecque et, à l'origine, de religion orthodoxe.)

Constant. — Henri Guillemin : *Douze lettres autographes de Benjamin Constant, T.R.*, juillet-août 1957. (Ces lettres (1796-1803) déjà publiées par D. Melegari, dans une édition que H. Guillemin juge inutilisable, sont adressées par Constant à sa tante Nassau-Chandieu.)

Diderot. — F. Schalk : *Diderots Artikel « Mélancolie » in der Enzyklopädie, Z.F.S.L.*, 1956, LXVI.

— H. Dieckmann : *Diderot et son lecteur, M.F.*, avril 1957. (Pourquoi plusieurs œuvres importantes de Diderot n'ont-elles pas été publiées par lui? Pour quel lecteur écrit-il? Quel rôle lui fait-il jouer?)

— J. Proust : *La documentation technique de Diderot dans l'Encyclopédie, R.H.L.F.*, juillet-septembre 1957.

Dumas fils. — André Maurois : *Dumas fils et George Sand, R.P.*, janvier 1957.

Fénelon. — J. Wilhelm : *Odysseus in Fenelons* « Aventures de Télémaque », *Z.F.S.L.*, 1956, LXVI.

Flaubert. — A.F.J. Jacobs : *Flaubert et George Sand. Reclassement de leur correspondance, B.B.* 1956, nº 6.

— A.F.J. Jacobs : *Flaubert et George Sand, R.H.L.F.*, janvier-mars 1957. (Présente quelques lettres inédites de Sand à Flaubert et établit, d'après les agendas de la romancière, la liste de leurs rencontres à Paris.)

— G.M. Mason : *L'exploitation artistique d'une source lyrique chez Flaubert, R.H.L.F.*, janvier-mars 1957. (Flaubert a peint l'amour de façon identique dans toutes ses œuvres et toujours d'après son expérience d'adolescent.)

— André Vial : *De « Volupté » à « L'Éducation sentimentale ». Vie et avatars de thèmes romanesques, R.H.L.F.*, janvier-mars et avril-juin 1957. (Le roman de Flaubert présenté comme une riposte à celui de Sainte-Beuve. Flaubert « sur le thème de la vie manquée et de l'amour impossible fait la grande variation moderne qu'appelle son expérience... »; le sujet perd sa poésie de grandeur aristocratique; « avec les conditions baissent les sentiments »; enfin, le roman-spectacle se substitue au roman-récit et enseignement.)

— C.B. West : *Gustave Flaubert et Harriet Collier. Première rencontre à Trouville, R.H.L.F.*, janvier-mars 1957. (Les relations de la famille Flaubert et de la famille Collier. Problème des dates.)

— M.J. Durry : *Madame Bovary, M.F.*, avril 1957.

— M. Levaillant : *Le centenaire de « Madame Bovary », R.D.M.*, 15 avril 1957.

— L. Letellier : *Lettres inédites de Flaubert et de Bouilhet à Jean Clogenson, R.H.L.F.*, janvier-mars 1957. (Clogenson, 1785-1876, magistrat normand, membre de l'Académie de Rouen.)

— Marjorie Shaw. *Further notes on Flaubert's realism, M.L.R.*, avril 1957. (Le détail de la chronologie, dans *Madame Bovary* en particulier.)

— R. Veillé : *« Madame Bovary » a cent ans, Eu.*, juin 1957. (Sur un livre russe récent consacré à Flaubert.)

Fontenelle. — André Maurois : *Le double centenaire de Fontenelle, R.P.*, mai 1957.

Fromentin. — K. Wais : *Die Existenz als dichterisches Thema in Fromentins « Dominique », Z.F.S.L.*, 1956, LXVI.

Hugo. — M. Levaillant : *Le centenaire des « Contemplations, R.H.L.F.*, octobre-décembre 1956.

— André Vial : *Un beau mythe de « La Légende des Siècles » : « Le Satyre », R.S.H.*, juillet-septembre 1957. (Sens et portée du poème.)

Huysmans. — *La Tour Saint-Jacques* a consacré à Huysmans son numéro de mai-juin 1957. (L'homme. Le diable. Dieu.)

— P. Lambert : *« Une confession », N.N.R.F.*, 1er mai 1957. (Présentation et annotation d'un fragment de journal intime du 15 juin 1898.)

— A. Thérive : *J.-K. Huysmans. Cinquante ans après, R.D.M.*, 1er mai 1957.

— J. Lethève : *L'amitié de Huysmans et de Jean Lorrain, M.F.*, septembre 1957. (Lettres inédites.)

La Bruyère. — A. Pizzorusso : *La poetica di La Bruyère, S.F.*, 1957, nº 1.

Larbaud. — *La Nouvelle Nouvelle Revue française* a consacré à Valery Larbaud son numéro du 1er septembre 1957.

Lamartine. — E. von Jan : *Lamartine und die Provence, Z.F.S.L.*, 1956, LXVI.

— Jean de Booy : *Un épisode mal connu de la vie de Lamartine, R.H.L.F.*, avril-juin 1957. (Lamartine et la Princesse d'Orange.)

— Ch. Joatton : *Les variantes inédites de « La Marseillaise de la paix », R.H.L.F.*, avril-juin 1957.

Léautaud. — Le *Mercure de France* a consacré à Léautaud son numéro de mai 1957.

Leconte de Lisle. — D.G. Charlton : *Positivism and Leconte de Lisle's ideas on poetry, F.S.*, juillet 1957.

Le Roy. — Le numéro d'*Europe*, mai 1957, est en majeure partie consacré à Eugène Le Roy.

Lorrain (Jean). — Voir Huysmans.

Marivaux. — Jean Rousset : *Marivaux et la structure du double registre, S.F.*, 1957, nº 1.

Molière. — P. Mélèse : *Les demeures parisiennes de Molière, M.F.*, février 1957.

Musset. — M. Cordroc'h et R. Pierrot : *François Buloz éditeur et confident de Musset et de Sand, R.H.L.F.*, juillet-septembre 1957. (Lettres inédites et fragments inédits de lettres de Musset ou Sand à Buloz, 1833-1836.)

— M. Cordroc'h et R. Pierrot : *Lettre inédite de Musset sur la mort de son père, R.H.L.F.*, juillet-septembre 1957. (Lettre du 16 avril 1832 à son parrain.)

Musset. — Jean Pommier : *Lettre inédite d'Alfred de Musset (Venise, 27 janvier 1834)*, *R.H.L.F.*, juillet-septembre 1957. (Lettre à Buloz écrite par Musset trois ou quatre jours avant le début de sa maladie. Entre autres renseignements, nous y avons la preuve qu'à cette date *Lorenzaccio* était achevé.)

Nerval. — Ch. Dédeyan : *Vocation faustienne de Gérard de Nerval*, *R.L.M.*, 1957, nº 25-26.

Pascal. — E. Auerbach : *La teoria politica di Pascal*, *S.F.*, 1957, nº 1.

— Henri Massis : *Le tricentenaire des « Provinciales »*, *R.D.M.*, 1er avril 1957.

Péguy. — B. Guyon : *Péguy et Romain Rolland. Mesure d'une amitié*, *L.R.*, février et mai 1957.

Prévost. — C.E. Engel : *L'Abbé Prévost archéologue*, *R.S.H.*, avril-juin 1957. (Sources connues ou suggérées d'une curieuse exploration archéologique à Tusculum racontée par l'Abbé Prévost.)

Rabelais. — E.V. Telle : *Notes pour servir au commentaire du Quart Livre*, *R.R.*, avril 1957.

Racine. — W. Monch : *Racines « Phèdre »*, *Z.F.S.L.*, 1956, LXVI.

Restif de la Bretonne. — Marc Chadourne : *Restif de la Bretonne revisité*, *R.P.*, juillet 1957.

Rimbaud. — C. Chadwick : *Rimbaud le poète*, *R.H.L.F.*, avril-juin 1957. (Interprétation des *Voyelles* dans le prolongement des *Correspondances* de Baudelaire.)

— F. d'Eaubonne : *La mère de Rimbaud*, *C.*, juin 1957. (Contre toute tentative de réhabilitation de Madame Rimbaud).

Rolland. — W.T. Starr : *Romain Rolland and H.G. Wells*, *F.R.*, janvier 1957.

— Jacques Roos : *Romain Rolland et Spinoza*, *R.L.C.*, janvier-mars 1957. (La crise d'adolescence et le recours à Spinoza.)

— Voir aussi **Péguy.**

Ronsard. — Voir **du Bellay.**

Rousseau. — Pierre Moreau : *Remarques sur le style du sixième livre des « Confessions »*, *R.U.*, mars-avril 1957.

— H. Grange : *Rousseau et la division du travail*, *R.S.H.*, avril-juin 1957. (La division du travail, préoccupation constante de Rousseau qui y voit la source principale des maux de l'humanité.)

Sainte-Beuve. — Jean Bonnerot : *Lettres de Sainte-Beuve à Simon et Christian Karsten*, *R.P.*, janvier 1957. (Plusieurs lettres inédites à deux savants hollandais qui documentent Sainte-Beuve dans ses recherches touchant l'histoire du jansénisme.)

— Jean Bonnerot : *Les amitiés suisses de Sainte-Beuve*, *R.L.C.*, janvier-mars 1957. (Correspondance de Sainte-Beuve avec Charles Monnard et Marc Monnier.)

— G. Antoine et C. Pichois : *Sainte-Beuve juge de Stendhal et de Baudelaire*, *R.S.H.*, janvier-mars 1957. (Les raisons de l'incompréhension de Sainte-Beuve à l'égard de ces deux écrivains : son incapacité d'oublier l'homme en jugeant l'artiste.)

— Voir aussi **Flaubert.**

Sand. — A. Poli : *La véritable histoire de la correspondance Sand-Pagello*, *R.H.L.F.*, juillet-septembre 1957.

— M. Bowes : *An unpublished letter of George Sand*, *F.R.*, février 1957. (Longue lettre du 18 janvier 1844 à Lahautière à propos de la future création de *L'Éclaireur de l'Indre.)*

— Henri Roddier : *Pierre Leroux, George Sand et Walt Whitman ou l'éveil d'un poète*, *R.L.C.*, janvier-mars 1957. (Influence de Pierre Leroux sur Whitman par l'intermédiaire de certains romans de Sand.)

— Voir aussi **Dumas fils, Musset, Flaubert.**

Staël. — Comtesse J. de Pange : *Madame de Staël, traductrice de « Faust »*, *R.L.C.*, avril-juin 1957.

Stendhal. — Y. du Parc : *Stendhal et Custine*, *D.*, avril-juin 1957.

— Voir aussi **Sainte-Beuve.**

Thibaudet. — J.C. Davies : *Bibliographie des articles d'Albert Thibaudet*, *R.S.H.*, avril-juin 1957.

Valéry. — E. Huber : *Paul Valérys Metaphorik und der französische Symbolismus*, *Z.F.S.L.*, 1957, LXVII, 1 et 2.

Verlaine. — *Lettres inédites de Verlaine à Cazals*, *N.N.R.F.*, 1er avril 1957.

— A. Fongaro : *Notes sur la genèse de « Cellulairement »*, *R.S.H.*, avril-juin 1957. (Montre comment un certain nombre de poèmes datés par Verlaine de sa captivité à Bruxelles : juillet-octobre 1873, sont en réalité antérieurs à cette période.)

— R.J. Niess : *Seven letters of Paul Verlaine*, *R.R.*, avril 1957. (A Gouzien, 1868; à Delahaye, 1876; à Nina de Callias, 1876; à Vanier, 1887 et 1888 ; à Régamey, 1888; à un rédacteur du *Figaro*, 1894.)

— V.P. Underwood : *Sources théâtrales de Verlaine*, *R.H.L.F.*, avril-juin 1957.

— C. Chadwick : *Two obscure sonnets by Verlaine*, *M.L.R.*, juillet 1957. (Commentaire sur « Je suis élu, je suis damné ! » et sur « L'espoir luit... »)

Verne. — Étienne Cluzel : *Jules Verne et la préhistoire*, *B.B.*, 1957, nº 1. (A propos du *Voyage au centre de la terre*.)

Vigny. — J. Doolittle : *The function of « La Colère de Samson » in « Les Destinées »*, *M.L.Q.*, mars 1957.

Voltaire. — Per Bjurström : *Mises en scène de « Semiramis » de Voltaire en 1748 et 1759*, *R.H.T.*, 1956-IV.

— M.L. Perkins : *Voltaire's principles of political thought*, *M.L.Q.*, décembre 1956.

— G.B. Watts : *Catherine II, Charles-Joseph Panckoucke and the Kehl edition of Voltaire's « Œuvres »*, *M.L.Q.*, mars 1957.

— K.H. Hartley : *Voltaire and Maffei*, *A.*, mai 1957.

Zola. — J.H. Matthews : *Zola's « Le Rêve » as an experimental novel*, *M.L.R.*, avril 1957.

Divers. — Jacques Voisine : *La Baronne Blaze de Bury* (1813-1894) *et ses amitiés cosmopolites*, *R.L.C.*, avril-juin 1957.

— H. Martineau : *P.-J. Toulet, Jean de Tinan et Madame Bulteau*, *R.S.H.*, avril-juin 1957.

— A.B. Jackson : *Les critiques de la « Revue blanche »*, *R.L.M.*, 1957, nº 25-26.

Jacques Robichez.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Le commentaire de texte sous forme de dissertation

NOTE THÉORIQUE ET EXEMPLE

I. NOTE

Le commentaire de texte sous forme de dissertation ne cesse de gagner du terrain aux examens et aux concours ; nouveau venu au baccalauréat, il paraît vouloir s'y installer à demeure. Or si l'on en juge par les réactions de certains correcteurs aux dernières sessions, et mieux encore par les conseils et les exemples proposés dans quelques manuels récents, le moins qu'on puisse dire est qu'il n'y a pas sur le nouveau genre unité de doctrine : telle plaquette, d'ailleurs pleine de mérites, étudie sous forme de dissertation des textes proposés pour un simple commentaire; telle autre annonce un commentaire sous forme de dissertation, qui ne diffère pas en fait d'une explication traditionnelle. Les deux genres pourtant ont leurs méthodes propres, qu'il faut soigneusement distinguer. Ce faisant, on s'apercevra que le nouvel exercice présente moins de difficultés et plus d'avantages qu'on n'est parfois tenté de le croire.

On lui reproche tantôt d'entraver les réactions spontanées devant un texte par des questions souvent trop précises, tantôt de combiner les pièges de la dissertation et du commentaire. Mais la limitation peut paraître un bienfait, quand elle détourne sûrement le candidat de la paraphrase inorganique qu'il tend à confondre avec l'explication française. Et loin de cumuler les difficultés des deux exercices traditionnels, il semble bien que, dans la majorité des cas, le nouveau genre les annule (1).

(1) Ce n'est pas le seul point commun qu'il offre avec cette « *étude littéraire* », dont M. R. Pons nous a donné naguère dans ces colonnes un si brillant spécimen. Cf. *Information littéraire*, nº 1, 1957.

Car la contrainte majeure de l'explication écrite est de suivre à la trace, sans à-coups ni repentirs, l'idée créatrice de l'écrivain au fil de la page. Il faut pourtant rattacher à l'idée centrale les nuances de pensée, au sentiment fondamental les vibrations secondaires, à l'étude du fond celle des sonorités et des rythmes. Bref nul exercice ne semble appeler à ce point le pêle-mêle; quel autre réclame cependant plus de souple rigueur? Sans fil d'Ariane on se perd à coup sûr dans ce labyrinthe. Le mal est que l'explorateur doit découvrir lui-même le fil avant de s'en servir avec cette habileté.

Le commentaire sous forme de dissertation ne connaît jamais toutes ces difficultés à la fois et il lui arrive de les ignorer entièrement. Le libellé limite généralement le commentaire à des points précis (par exemple : étudier la sensibilité et l'imagination de V. Hugo dans le texte proposé... ; qu'est-ce que le billet suivant vous révèle du caractère et des goûts de Voltaire?, etc.). Le cadre étant ainsi donné, il est aisé de s'y tenir, et le plan souvent est tout prêt ou à portée de la main. Mais, même si le commentaire n'est pas ainsi limité et qu'il revienne au candidat de découvrir les idées directrices, du moins se trouve écartée la dure obligation de suivre le déroulement du texte. Les retours en arrière sont permis, les va-et-vient sont de règle, puisqu'il faut, à des points de vue différents, étudier chaque fois la *totalité* du texte. De quelque façon qu'il se présente, le commentaire sous forme de dissertation offre donc le double avantage de détourner de la paraphrase et de faciliter la composition.

Cela ne veut pas dire que toutes les difficultés se soient évanouies. La tentation du désordre et du verbiage a fait place à une autre : celle de l'évasion.

Le genre invite en effet à la digression : si l'on doit apprécier le comique d'une tirade d'Alceste, les qualités classiques d'une pensée de Pascal comparée au chapitre de Montaigne qui l'a inspirée (1), les caractères romantiques d'une page de Chateaubriand, les rapprochements s'imposeront avec l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain, ou avec l'œuvre d'autres écrivains. Le danger sera de multiplier les références et d'étouffer le commentaire sous la dissertation (2). Le texte doit ici commander autant que dans l'explication traditionnelle : s'il faut le prendre de plus haut, ce n'est pas une raison pour le survoler ; et c'est bien lui qu'en définitive il faut expliquer ou commenter ; aux seuls points de vue choisis, mais en l'examinant avec attention, en n'écartant que les remarques mineures ou incompatibles avec le cadre qu'on s'est proposé.

Voici un exemple, de complexité moyenne, qui mieux que toute théorie, pourra montrer ce qui distingue le commentaire sous forme de dissertation de l'explication écrite (3).

II. SUJET

La Fontaine a emprunté à Abstémius le sujet de sa fable *l'Araignée et l'Hirondelle* (livre X, fable VI).

Voici la traduction de la fable d'Abstémius :

De l'araignée et de l'hirondelle : — « L'araignée, exaspérée contre l'hirondelle qui lui prenait les mouches dont elle fait sa nourriture, avait pour la prendre accroché ses filets dans l'ouverture d'une porte par où l'oiseau avait l'habitude de voler. Mais l'hirondelle survenant emporta dans les airs la toile avec la fileuse. Alors l'araignée pendue en l'air et voyant qu'elle allait périr : « Que mon châtiment est « mérité ! dit-elle. Moi qui à grand effort ai peine à « prendre de tout petits insectes, j'ai cru que je « pourrais me saisir de si grands oiseaux ! » Cette fable nous avertit de ne rien entreprendre qui soit au-dessus de nos forces ».

Voici maintenant la fable de La Fontaine :

« O Jupiter, qui sus de ton cerveau,
Par un secret d'accouchement nouveau,
Tirer Pallas, jadis mon ennemie,
Entends ma plainte, une fois en ta vie !
Progné me vient enlever les morceaux ;
Caracolant, frisant l'air et les eaux,
Elle me prend mes mouches à ma porte :
Miennes je puis les dire ; et mon réseau
En serait plein sans ce maudit oiseau :
Je l'ai tissu de matière assez forte. »
Ainsi, d'un discours insolent,
Se plaignait l'araignée autrefois tapissière,
Et qui, lors étant filandière,
Prétendait enlacer tout insecte volant.
La sœur de Philomèle, attentive à sa proie,
Malgré le bestion happait mouches dans l'air,
Pour ses petits, pour elle, impitoyable joie,
Que ses enfants gloutons, d'un bec toujours ouvert,
D'un ton demi-formé, bégayante couvée,
Demandaient par des cris encor mal entendus.
La pauvre aragne n'ayant plus
Que la tête et les pieds, artisans superflus,
Se vit elle-même enlevée :
L'hirondelle, en passant, emporta toile, et tout,
Et l'animal pendant au bout.

Jupin pour chaque état mit deux tables au monde :
L'adroit, le vigilant et le fort sont assis
A la première, et les petits
Mangent leur reste à la seconde.

Sans faire une explication suivie de cette fable, mais en donnant à votre étude la forme d'une dissertation composée, vous essayerez de dégager de la comparaison de ces deux textes ce qui constitue l'originalité de La Fontaine.

III. PLAN DÉTAILLÉ

INTRODUCTION

On a pu dire, sans presque exagérer, que La Fontaine n'avait inventé aucun sujet : il obéit, plus que tout autre, à l'habitude classique de l'imitation. Mais, plus que tout autre aussi, il sait, à travers elle, montrer son originalité. « Mon imitation n'est point un esclavage », écrivait-il. Revendication modeste : une comparaison de la fable 6 du livre X, *L'Araignée et L'Hirondelle*, et de celle que l'on trouve, sous le même titre, chez Abstémius, nous fera voir qu'en réalité le fabuliste français a transfiguré l'apologue ancien jusqu'à le rendre méconnaissable.

Une lecture attentive des deux textes proposés éclaire les voies de cette métamorphose : le **philosophe** a donné au récit d'Abstémius une signification nouvelle; le **peintre moraliste** a substitué à la sécheresse du modèle la variété et la richesse du développement; l'**artiste** enfin a fait d'un apologue prosaïque une fable poétique. Illustrons cette triple nouveauté.

PREMIÈRE PARTIE

La Fontaine a donné au récit d'Abstémius une signification nouvelle.

Que prétend nous enseigner le fabuliste italien? Ce que, depuis l'antiquité, nous propose la morale classique la plus banale : il ne faut « rien entreprendre qui soit au-dessus de nos forces ». Le thème épique des dangers de la « démesure » et de l'or-

(1) On trouvera une étude de ce genre dans le précieux manuel d'explication française de J. Vianey (Librairie Hatier).

(2) On ne peut sur ce point formuler de règle générale : chaque sujet réclame un dosage approprié. A la limite, il arrive que le texte ne soit plus que la base de départ d'une dissertation; mais comme il en détermine le contenu, l'étude précise de sa teneur demeure la première démarche obligée.

(3) Le sujet traité ici a été proposé à l'agrégation des lettres en 1939. Il convient bien à une classe de Lettres supérieures, mais il peut trouver place jusqu'en Première, à condition, croyons-nous, que l'exercice soit préparé en classe par une explication orale de la fable de La Fontaine.

gueil, le thème philosophique de la sagesse se trouvent ici transposés en un conseil de modération, comme dans les autres recueils ésopiques, et dans le même esprit petit-bourgeois.

La fable de La Fontaine a une tout autre portée. Le précepte factice a fait place aux grandes leçons de l'expérience, que le philosophe nous invite à méditer. Ce qui fait l'âme du récit et son centre d'intérêt, c'est la constatation et l'illustration de la dure loi qui régit les rapports entre les êtres, celle que Darwin systématisera plus tard avec la théorie de la « lutte pour la vie ». Le fabuliste décrit avec précision le libre jeu de ce combat sans merci. Il est livré par tous, grands et petits, bien que ces derniers doivent souvent se contenter de peu, si même ils ne sont éliminés par les grands, comme le fut l'araignée.

Mais qui sont les grands? L'homme d'expérience sait que grandeur et petitesse ne se mesurent pas toujours à la taille : la ruse du renard ne vient-elle pas à bout, en toute occasion, de la force bête du loup ? Ici encore, la moralité rappelle discrètement que « l'adroit » et « le vigilant » s'assoient à table avant « le fort ».

Universelle, la loi d'airain est inéluctable. Tous les classiques la connaissent bien; mais ils la tempèrent volontiers par l'idée de la bonté et de la justice divines. Notre poète, très moderne en cela, insiste au contraire sur son mécanisme implacable : aux revendications de l'araignée Jupiter reste sourd.

Dès lors la seule attitude raisonnable est de jouer le jeu sans se plaindre, telle l'hirondelle, toute à l'« impitoyable joie » du fort tuant le faible pour se nourrir. Insupportable au contraire le pharisaïsme de l'araignée, qui veut tuer plus faible qu'elle, mais invoque un dieu gendarme pour la défendre contre le fort.

Telle est en résumé la « philosophie » qui anime notre fable. On voit qu'elle n'a guère de points communs avec la morale banale et conventionnelle de l'apologue.

DEUXIÈME PARTIE

La variété et la richesse du développement ne sont pas moins originales que la philosophie qu'elles mettent en valeur.

L'invention chez Abstémius était vraiment pauvre. En quelques lignes dépouillées, il nous racontait comment l'araignée, fâchée de voir l'hirondelle chasser le même gibier qu'elle, voulut se débarrasser de la gêneuse et conçut le curieux dessein de prendre l'oiseau dans ses fils ténus. L'inévitable arriva : l'hirondelle emporta la toile avec le fileuse, qui, très sagement, avant de mourir, reconnut sa présomption.

De cette sèche narration, sans vie et sans vraisemblance, La Fontaine a fait un récit à la fois dramatique et imagé. On peut y distinguer deux grandes scènes, le dénouement, et la moralité. Ou plutôt le drame et sa conclusion se divisent en tableaux, qui ajoutent le relief au mouvement scénique.

Le premier panneau étonne d'abord : pourquoi cette longue prière, qui prend un bon tiers de la fable? Parce que les propos de l'araignée, en révélant son caractère, éclairent le drame et justifient le dénouement. L'insecte d'Abstémius manquait de consistance : sa tentative matérielle pour capturer l'hirondelle n'était pas vraisemblable. La Fontaine a vu le parti qu'il pouvait tirer de la stupidité présomptueuse, mais il l'a transposée : c'est la prière de la fileuse qui révèle sa bêtise. Quelle prétention aveugle et sotte ! La sombre filandière tue pour vivre, mais voudrait un droit qui sanctionnât la force, il lui faut des garanties légales pour sa tuerie ; c'est ce qu'elle demande à Jupiter, ou plutôt prétend exiger de lui. Gloutonnerie, cruauté, arrogance, bêtise, tout cela est peint avec un relief saisissant. Cette araignée est franchement odieuse ; aussi le poète ne peut-il se garder d'un mouvement d'humeur après ce « discours insolent » : intervention personnelle, familière à La Fontaine, et qu'on ne trouve pas, naturellement, chez son devancier.

Le second tableau est une création sans modèle. L'araignée d'Abstémius avait au moins le mérite d'exister; son hirondelle était un simple nom. Elle est devenue chez La Fontaine un oiseau réel et vivant, qui obéit joyeusement, avec une cruelle innocence, aux exigences brutales de la lutte pour la vie, dont le libre jeu éclate et triomphe dans le va-et-vient affairé, le vol capricieux de la mère, et les réclamations bruyantes de ses « enfants gloutons ». La description gracieuse de cette « impitoyable joie » est une des plus belles réussites de La Fontaine.

Le drame se dénoue sous nos yeux avec l'image d'une « aragne » étique emportée dans l'espace au bout de sa toile. Nous verrons comment l'artiste a su utiliser, pour cette représentation, quelques indications de son modèle. Mais la dureté du peintre moraliste à l'égard de sa victime n'appartient qu'à lui : avec quelle trivialité énergique il caricature sans pitié celle qui prétendait tout à l'heure traiter avec les dieux sur pied d'égalité !

La moralité enfin est sans rapport avec celle de l'Italien. Au lieu des réflexions diffuses et inutiles de l'araignée — inutiles, parce que tout lecteur les a faites avant elle — c'est encore un tableau, à grands traits sans doute, mais vigoureux, qu'on pose devant nous : celui de gens solidement assis à une première table, tandis que d'autres doivent se contenter de leurs restes à la seconde. Le drame imagé appelait cette dernière vision pittoresque et crue d'un monde où règnent la force et la ruse.

TROISIÈME PARTIE

Plus nous avançons dans notre étude, plus la part de l'originalité nous apparaît grande chez La Fontaine. Mais elle n'est nulle part aussi considérable que dans le travail par lequel **l'artiste transforme un apologue prosaïque en une fable poétique.**

Rendons justice à l'auteur italien : il a pu suggérer au poète tel mot, telle image. « L'hirondelle survenant emporta dans les airs la toile avec la fileuse » a visiblement inspiré le dénouement : le mot « fileuse » — ou plutôt « filandière », comme on

disait alors — introduisait un élément étranger au tableau ; il a été supprimé, mais pour figurer ailleurs, chargé de plus de sens; « survenant » a fait naître « en passant », « emporta dans les airs » et « l'araignée pendue en l'air » sont à l'origine des vers.

« ...... *emporta toile, et tout,*
et l'animal pendant au bout. »

Sachons donc gré à Abstémius d'avoir suggéré cette vision nette, d'une pureté de lignes et d'un dépouillement tout classiques.

Mais la dette de La Fontaine paraît se limiter là, et si l'on veut apprécier pleinement l'originalité de l'artiste, il faut décidément renoncer à toute comparaison avec l'Italien.

Ne pouvant nous flatter de faire l'inventaire complet des nouveautés, amorçons seulement l'étude du **choix et de la place des mots**, de **l'emploi nuancé des rythmes.**

Il n'est guère d'artiste plus conscient ni plus minutieux que La Fontaine : ses mots, soigneusement élus, sont chargés de valeur morale ou pittoresque, souvent des deux à la fois. Il suffit pour s'en convaincre de comparer dans une fable les divers vocables désignant une même personne, un même objet. Rapprochons par exemple les deux premiers mots « O Jupiter », qui, par leur place, leur ampleur, leur solennité annoncent l'invocation au tout-puissant protecteur du droit violé, rapprochons-les du « Jupin » de la moralité, organisateur ironique d'un monde où règnent l'adresse et la force. Les dénominations de l'araignée varient de même avec son rôle dans l'action et les sentiments successifs qu'elle inspire : elle n'est d'abord rien de moins que l'ennemie personnelle de Pallas, que Jupiter ferait bien de traiter selon son rang; puis la « filandière » poursuivant son œuvre de mort; par ailleurs, pour l'hirondelle, simple « bestion » sur sa tapisserie — tel est en effet le sens du mot au dix-septième siècle ! — elle n'est bientôt plus pour le fabuliste sarcastique qu'une « pauvre aragne », et même, en fin de compte, un « animal ». Riches encore de valeur morale et pittoresque à la fois, des termes tels que « morceaux », en fin de vers, évoquant quelque repas de fauve; « réseau » suggère la traîtrise des pièges mortels; « maudit oiseau » est un grognement de colère; mais il faut relever le trait final : « l'animal pendant au bout »... comme un point aussi minuscule que le monosyllabe qui termine le récit ! Il est impossible que ces effets ne soient pas voulus, et cet art conscient est une nouveauté dans le genre de la fable.

On retrouve cette même sûreté de goût dans l'emploi du vers libre.

Les dix décasyllabes de la prière rendent un son très spécial. L'emploi de l'alexandrin eût convenu à une large prière, à un « acte de demande », comme disent les théologiens, nuancé d'adoration et de respect. Le décasyllabe s'accorde au contraire très heureusement avec le ton de réclamation hargneuse de l'araignée. Les coupes d'ailleurs n'en sont pas uniformes et donnent par exemple aux deux premiers vers :

O Jupiter,/ qui sus de ton cerveau,/
Par un secret d'accouchement nouveau, ...

une résonance très différente de celle des sixième et septième :

Caracolant,/ frisant l'air et les eaux,/
Elle me prend/ mes mouches/ à ma porte.

L'alexandrin convenait bien au travail ininterrompu de l'hirondelle, à ce vol inlassable au milieu d'une large provende. Cependant le grand vers classique a la réputation d'être un peu lourd, avec sa coupe assenée après le sixième pied. La Fontaine garde cette coupe : le miracle est qu'elle donne précisément cette impression de légèreté et de caprice, et traduise si heureusement le rythme même de cette chasse; il a suffi, pour obtenir cet effet, que la coupe fût doublée dans tel vers [*Pour ses petits,/ pour elle,/ impitoyable joie*], assouplie dans un autre [*Demandaient par des cris encor mal entendus*].

C'est encore au rythme et aux coupes que nous sommes en grande partie redevables de la netteté et du relief des six derniers vers de la fable. Parmi d'autres effets, on notera les césures expressives du vers 24 :

L'Hirondelle,/ en passant,/ emporta toile,/ et tout,/... ;

on appréciera la malice de l'octosyllabe rapide et indifférent qui termine le récit et semble, après le « *et tout* » que nous venons de lire, vouloir réparer un oubli; on pourra enfin « écouter » le rejet claironnant et le contre-rejet silencieux du vers 28 :

L'adroit, le vigilant, et le fort sont assis
A la première; *et les* petits
Mangent leur reste à la seconde.

CONCLUSION

C'est un plaisir de suivre ainsi le travail de l'artiste, et ce plaisir ne s'épuise pas, car le lecteur attentif découvre sans cesse des intentions d'abord inaperçues. On pouvait examiner de plus près les rappels mythologiques des quinze premiers vers, apprécier le subtil écho rabelaisien du second, étudier avec plus de précision le croquis caricatural du dénouement. Mais notre propos n'était pas d'inventorier ni de classer toutes les nouveautés. Ce que nous souhaitions, c'était de montrer comment La Fontaine, rencontrant le pauvre canevas d'un de ses devanciers, l'a repensé, vivifié, et transfiguré au point que nous avons dû finalement renoncer à toute comparaison avec le modèle. Recréer ainsi, n'est-ce pas vraiment créer?

René ROBERT.

Thème latin

(Classes de lettres) (*)

Dans un pastiche des *Dialogues des morts*, A. France a imaginé une plaisante rencontre, aux Enfers, de Virgile et d'un évêque de Rennes, auteur latin du XIe siècle. Avec humour le poète s'étonne qu'il ait pu décrire comme il l'a fait, dans le sixième Livre de l'Énéide, les joies des bienheureux dans les Champs-Élysées; il comprend encore moins les interprétations messianiques de la quatrième églogue, qui eurent cours dès le quatrième siècle, et d'après lesquelles l'enfant merveilleux serait Jésus.

TEXTE

Dialogue de Virgile et de Marbode (1) aux Enfers (2)

— Je te rencontre, ô Virgile, parmi les héros (3) et les sages, dans ces Champs-Élysées que toi-même as décrits. Ainsi donc, contrairement à ce que plusieurs croient sur la terre, nul n'est venu te chercher de la part de Celui qui règne là-haut?

Après un assez long silence :

— Je ne te cacherai rien. Il m'a fait appeler; un de ses messagers, un homme simple, est venu me dire qu'on m'attendait et que, bien que je ne fusse point initié à leurs mystères, en considération de mes chants prophétiques (4), une place m'était réservée parmi ceux de la secte nouvelle. Mais je refusai de me rendre à cette invitation; je n'avais point envie de changer de place. Ce n'est pas que je partage l'admiration des Grecs pour les Champs-Élysées et que j'y goûte ces joies qui font perdre à Proserpine le souvenir de sa mère (5). Je n'ai jamais beaucoup cru moi-même à ce que j'en ai dit dans mon Énéide (6). Instruit par les philosophes (7) et par les physiciens, j'avais un juste pressentiment de la vérité. La vie aux Enfers est extrêmement diminuée; on n'y sent ni plaisir ni peine; on est comme si l'on n'était pas. Les morts n'y ont d'existence que celle que leur prêtent les vivants. Je préférai toutefois y demeurer.

TRADUCTION PROPOSÉE

Quae Vergilius et Maroboduus apud Inferos inter se collocuti sint.

« *Tibi Vergilio inter heroas sapientesque uiros in Elysiis campis quos ipse depinxisti occurro. Nemo igitur, contra quam nonnulli in terris arbitrantur, ad te arcessendum huc missus est ab illo qui superis praeest?* »

Postquam alter aliquamdiu obmutuit: « *Nihil, inquit, te celabo. Etenim me acciuit, uno e legatis, sincero uiro, misso qui mihi nuntiaret me exspectari et inter sectae nouae uiros, quamuis eorum sacris non initiatus essem, pro uaticinio meo sedem mihi reseruari. Equidem ita uocatus abnui, qui locum mutare minime cuperem, non quod Graecis de Elysii admiratione adsentiar illisue gaudiis hic fruar quibus Proserpina matris suae memoriam deponat. Nunquam egomet magnam fidem eis rebus tribui quas ipse de illis in Aeneide dixi. Immo uera utpote quae a philosophis et physicis didicissem recte praesentiebam. Vita enim apud Inferos quam minutissima est, ubi neque uoluptates neque dolores percipiuntur, et ita sumus quasi non simus; nihil uitae habent mortui nisi quod uiui eis tribuunt. Hic tamen manere malui* .

---

(1) *Maroboduus*, roi des Marcomans dans Tacite, *Ann.*, II, 26, ici moine, évêque de Rennes, qui a écrit plusieurs ouvrages en latin au XIe siècle.

(2) Dans ces titres, la traduction latine par l'interrogation indirecte veut le subjonctif parfait *(collocuti sint)*, pour la concordance des temps avec l'indicatif futur *(dicam, scribam)* de la proposition principale sous-entendue.

(3) Cf. VIRG., *Aen.*, VI, 649 : *magnanimi heroes...*

(4) Allusion à la quatrième églogue et à son exégèse chrétienne; cf. J. CARCOPINO, *Virgile et le mystère de la IVe églogue*, Paris, 1930, *passim*.

(5) Allusion au mythe d'après lequel Proserpine, fille de Cérès, ravie par Pluton et devenue son épouse, dut passer six mois de l'année dans les Enfers et six mois sur la terre, par suite d'une transaction imposée par Jupiter à sa mère Cérès et à son époux Pluton.; voir en particulier Virgile, *Georg.* I. 39.

(6) Cf. *Aen.*, VI, 637 sqq.

(7) En particulier par les Épicuriens; Siron aurait été le maître de Virgile, et le chant de Silène (*Buc.*, VI, 31-40) débute par un fidèle résumé de la cosmogonie lucrétienne.

(*) Voir *L'Information littéraire* n° 4 de 1955, p. 165; n° 1 de 1956, p. 41.

— Mais quelle raison donnas-tu, Virgile (8), d'un refus si étrange?

— J'en donnai d'excellentes. Je dis à l'envoyé du dieu que je ne méritais point l'honneur qu'il m'apportait, et que l'on supposait à mes vers un sens qu'ils ne comportaient pas. En effet, je n'ai point trahi dans ma quatrième Églogue la foi de mes aïeux. Des Juifs ignorants ont pu seuls interpréter en faveur d'un dieu barbare (9) un chant qui célèbre le retour de l'âge d'or, prédit par les oracles sibyllins (10).

A. FRANCE, *L'Ile des Pingouins*, Ch. VI.

— Quam uero causam, Vergili, tam mirae istius recusationis dixisti?

— Optimas quidem causas. Nam dei nuntio respondi me honore illo quem afferret indignum esse et uersibus meis significationem supponi alienam. Etenim in quarta mea Ecloga patriam religionem non deserui. Soli Iudaei ignari in dei barbari laudem id carmen trahere potuerunt, quod auream aetatem sibyllinis oraculis praedictam redituram esse praedicat ».

E. DE SAINT-DENIS.

(8) *Vergilius, Antonius, Demetrius*, vocatif *Vergili*, etc.; *Darius*, voc. *Dari*.

(9) C'est un Latin qui parle; pour lui tout étranger est un barbare.

(10) Cf. *Buc.*, IV, 4.

Version grecque

(Classe de Première)

ÉLOGE DES HOMMES POLITIQUES D'AUTREFOIS

INTRODUCTION

L'*Aréopagitique* est un discours consacré tout entier à la politique athénienne. Les idées qu'y exprime Isocrate ne sont pas originales. Ici, notamment, l'auteur n'innove pas quand il parle du travestissement de certains vices en vertus, ou quand il établit la distinction entre les deux égalités. Ces critiques du régime politique de son temps se trouvent déjà dans la *République* de Platon.

Ne pas oublier que la *République* est achevée au plus tard en 372 et que l'*Aréopagitique* est de 355-354, très probablement.

Platon a beaucoup plus de puissance dans ses analyses et ses démonstrations. Mais Isocrate utilise les ressources de la langue avec plus de subtilité et ses jugements sont presque déjà des propositions pratiques.

TEXTE

Οἱ γὰρ κατ'ἐκεῖνον τὸν χρόνον [1] τὴν πόλιν διοικοῦντες κατεστήσαντο πολιτείαν οὐκ ὀνόματι μὲν [2] τῷ κοινοτάτῳ [3] καὶ πραοτάτῳ προσαγορευομένην, ἐπὶ δὲ τῶν πράξεων οὐ τοιαύτην τοῖς ἐντυγχάνουσι [4] φαινομένην, οὐδ'ἣ τοῦτον τὸν τρόπον ἐπαίδευε τοὺς πολίτας ὥσθ'

TRADUCTION

En effet ceux qui, en ce temps-là, administraient l'État établirent non pas une constitution qui, tout en portant le nom le plus favorable au peuple et le plus doux, ne se montrait pas sous ce jour, dans ses actes, à ceux qui avaient affaire à elle,

(1) Il est difficile de préciser quel est « ce temps-là » où se passaient tant de belles choses. Selon Isocrate lui-même (§16) c'est à la fois celui de Solon et celui de Clisthène. 'Εκεῖνος indique surtout qu'il est éloigné.

(2) Attention à la construction de la phrase et à la combinaison de la négation avec μέν... δέ... Μέν est placé après ὀνόματι, lui-même précédé de οὐκ. D'autre part à οὐκ répond le ἀλλὰ qui est avant μισοῦσα (l. 9). Ce qui est nié par οὐκ ce sont les deux propositions reliées par μέν... δέ et dont les verbes sont προσαγορευομένην et φαινομένην. Οὐδ' (l. 5) relance la négation. En français, sous peine de contresens, nous devons reporter la négation devant le mot par lequel nous traduisons πολιτείαν et le répéter après le « mais » qui traduira ἀλλά : « non pas une constitution qui... mais une constitution qui... »

(3) « favorable au peuple ». Cf. Isocrate *Eloge d'Hélène* § 36. Les gens d'Athènes décidèrent que Thésée gouvernerait seul ἡγούμενοι πιστοτέραν καὶ κοινοτέραν εἶναι τὴν ἐκείνου μοναρχίαν τῆς αὑτῶν δημοκρατίας.

(4) Ne pas confondre οἱ ἐντυγχάνοντες et οἱ τυχόντες.

ἡγεῖσθαι τὴν μὲν ἀκολασίαν δημοκρατίαν, τὴν δὲ παρανομίαν ἐλευθερίαν, τὴν δὲ παρρησίαν ἰσονομίαν, τὴν δ'ἐξουσίαν τοῦ ταῦτα [5] ποιεῖν εὐδαιμονίαν, ἀλλὰ [6] μισοῦσα καὶ κολάζουσα τοὺς τοιούτους βελτίους καὶ σωφρονεστέρους ἅπαντας τοὺς πολίτας ἐποίησεν. Μέγιστον [7] δ'αὐτοῖς συνεβάλετο πρὸς τὸ καλῶς οἰκεῖν τὴν πόλιν, ὅτι δυοῖν ἰσοτήτοιν νομιζομέναιν [8] εἶναι, καὶ τῆς μὲν ταὐτὸν ἅπασιν ἀπονεμούσης, τῆς δὲ τὸ προσῆκον ἑκάστοις, οὐκ ἠγνόουν [9] τὴν χρησιμωτέραν, ἀλλὰ τὴν μὲν τῶν αὐτῶν ἀξιοῦσαν τοὺς χρηστοὺς καὶ τοὺς πονηροὺς ἀπεδοκίμαζον ὡς οὐ δικαίαν οὖσαν, τὴν δὲ κατὰ τὴν ἀξίαν ἕκαστον τιμῶσαν [10] καὶ κολάζουσαν προῃροῦντο καὶ διὰ ταύτης ᾤκουν τὴν πόλιν, οὐκ ἐξ ἁπάντων τὰς ἀρχὰς κληροῦντες, ἀλλὰ τοὺς βελτίστους καὶ τοὺς ἱκανωτάτους ἐφ' ἕκαστον τῶν ἔργων προκρίνοντες [11]. Τοιούτους γὰρ ἤλπιζον ἔσεσθαι καὶ τοὺς ἄλλους, οἷοί περ ἂν ὦσιν οἱ τῶν πραγμάτων ἐπιστατοῦντες.

Isocrate, *Aréopagitique*, p. 143-144, §§ 20-22.

ou qui donnait à ses citoyens une éducation qui leur fît prendre l'indiscipline pour la démocratie, l'illégalité pour la liberté, la licence des paroles pour l'égalité et la possibilité d'agir ainsi pour le bonheur, mais une constitution haïssant et châtiant les individus de cette espèce et qui avait rendu tous les citoyens meilleurs et plus modérés. Mais voici ce qui contribua le plus à la bonne gestion de l'État : alors que, pense-t-on, il y a deux égalités, celle qui distribue la même part à tous et celle qui répartit à chacun ce qui lui convient, loin d'ignorer la plus utile des deux, ils rejetaient comme injuste celle qui traite de la même façon les bons et les méchants, tandis qu'ils préféraient celle qui récompense et qui châtie selon le mérite de chacun et c'est par celle-là qu'ils géraient l'État, sans tirer au sort les magistratures parmi tous les citoyens, mais en distinguant à l'avance les meilleurs et les plus compétents pour chaque tâche. Car ils espéraient que les autres aussi deviendraient pareils à ceux qui étaient préposés aux affaires.

(5) Ce pronom démonstratif ne désigne aucune action précise, mais, au pluriel neutre et construit avec ποιεῖν, il rappelle la construction εὖ (ou κακῶς) ποιεῖν.

(6) Ne parlons pas ici, après πολιτείαν (l. 2), d'une rupture de construction. Il s'agit d'une proposition relative dont le relatif n'a pas à être exprimé puisqu'il serait au nominatif.

(7) Noter la place de μέγιστον.

(8) Le sens usuel de « croire » pour νομίζειν (νομίζειν θεούς) est bon ici. Il ne s'agit pas d'une « connaissance », mais d'une affirmation qui a un caractère subjectif. L'on pense parfois qu'il existe deux égalités. Pour Isocrate il n'y en a qu'une qui existe réellement.

(9) οὐκ ἠγνόουν est un ἐγίγνωσκον renforcé : « ils se rendaient compte de la plus utile des deux » (m. à m.).

(10) Le verbe français « honorer » rend très mal ce τιμῶσαν. Ici surtout où il vient après ἀξιοῦσαν (l. 15) et ἀξίαν (l. 17) et où il est coordonné à κολάζουσαν; il contient l'idée du prix matériel que l'on paie à la valeur.

(11) Aristote *Constitution d'Athènes*, col. 3, ch. VIII, § 1 « Τὰς δ'ἀρχὰς ἐποίησε (scil. Σόλων) κληρωτὰς ἐκ προκρίτων, οὓς ἑκάστη προκρίνειε τῶν φυλῶν ».

CONCLUSION

L'on peut admirer les caractères tout formels de ce style. Il n'y a aucun hiatus dans ces quelques lignes. Surtout ces grandes phrases sont construites en belles périodes. Mais il y a plus ici, car le souci de bien montrer que les mots pompeux cachent parfois de médiocres réalités et que les mots vagues appellent les définitions rigoureuses est d'un homme qui, jadis, a compris une grande leçon de Socrate.

L. Moulinier.

ERRATUM

Dans la BIBLIOGRAPHIE D'AGRÉGATION donnée dans notre numéro 4, on doit lire :

Page 183, col. 1, l. 32 (CICÉRON) :

Pour le *Pro Caelio*, à l'édition de R. G. AUSTIN, Oxford, 2e éd., 1952; pour le *Pro Sestio*, à celle de G. PETERSON, Oxford, 1910, ou à celle d'A. KLOTZ dans la *Bibliotheca Teubneriana* (vol. VII des œuvres de Cicéron); cf. aussi, pour le *De imperio Cn. Pompei*, l'édition de J. VAN OOTEGHEM, 2e éd., Liège, 1943; pour le *Pro Caelio* et le *Pro Sestio*, celle de H. BORNECQUE dans la collection des Classiques Garnier.

Page 184, col. 2, l. 58 (LYSIAS) :

L'édition commentée de Lysias par FROHBERGER, etc. n'est pas complète, mais elle contient les principaux discours du programme. Le commentaire est verbeux et insuffisant.